ALBERTO BLECUA

EDITORIA! >4 CASTALIA

Manual de critică textuală

LITERATURĂ ŞI SOCIETATE

REGIZOR
ANDRÉS AMORÓS

Contribuitori la volumele publicate:

José Luis Abellan. Emilio Alarcos. Aurora de Albornoz. Jaime Alazrakí. Earl Aldrich. José María Alin. Xesüs Alonso Montero. Carlos Alvar. Manuel Alvar. Andrés Amorós, Enrique Anderson Imbert. Rene Andioc. José J. Arrom. Francisco Ayala. Max Aub. Mariano Raquero Gayones. Giuseppe Bellini. R. Beilveser. Alberto Blecua. José Manuel Blecua. Andrés Berlanga. G. Bernus. Laureano Bonet. Jean-François Botrel. Carlos Bousoño. Antonio Buero Vallejo. Eugenio de Bustos. J. Bustos Tovar. Richard J. Callan. Jorge Campos. José Luis Cano. Juan Cano Ballesta. R. Cardona. Helio Carpintero. José María Castellet. Diego Catalan. Elena Catena. Gabriel Celaya. Ricardo de La Cierva. Manuel Criado de Val. J. Cueto. Maxime Chevalier. FG Delgado. Ioan Deredita. Florence Delay. José Maria Diez de Revenga. Manuel Darán Julio Duran-Cerda Robert Escarpit. M. Es cobar. Xavier Fábrega. Angel Raimundo Fernandez. José Filgueira Valverde. Margit Frenk Alatorre. Julian Gallego. Aigus tin García Calvo. Victor Garcia de la Cancha. Emilio García Gómez. Luciano García Lorenza. Stephen Gilman. Pere Gimferrér. Eduardo G. Gon zález. Alfonso Grossa. José Luis Guarnir., Raúl Guerra Garrido. Ricardo Gallon. Javier Herrero. Miguel Herrera. Robert Jamrnes. José M ària,] peste Zamora. Pedro Lain Extraigo. Rafael Lapesa. Fer nando Lázaro Carretee, Luis Leal. María Rosa Lida de Malkiel. Francisco López Estrada. E. Lorenzo. Vicente Liarens. José Carlos Mainer. Joaquín'Mprco. Tomás Marcó, Francisco Marcos Marín Julián Ma rios. José Maria Martinez Cachero, Eduardo Martínez de Pisón. Ma rina Mayoral: : McMurray. Seymour Menton. Ian Michael. Nicasio Salvador Migitel. José Monteó". María Eulalia Montaner. Martha Morello Frosch. Enrique Moreno Baez. Antonio, Muñoz. Francisco Nieva. Anthony. Núñez. Julio Ortega. Maria del Pilar Palomo. Rager M. Peel. Rafael Pérez de la Dehesa. Miguel Angel Pérez Priego. A.C: Picazzo. Jaunie Pont. Enrique Pupo-Walker. Richard Rodríguez-Rodríguez Reevecal . denied it. Julio Rjodríguez Puértolas, Fanny Rubio. Serge Salatiti. Noel Solomon. Gregorio Salvador. Leda Schiavo. Manuel Seco. Ricardo Senabre. Juan Sentaurens. Alexander Severino. Gonzalo Sobejano. E. FL Tecglen. Xavier Tusell. P, A. Urbina. Isabel Uria Maqua. Jorge Urrutia. José Luis Varela. José María Vaz de Soto. Dario Villanueva, Luis Felipe Vivanco, DA Yates.

Anthony N. Zahareas. Alonso Zamora Vicente.

ALBERTO BLECUA

Manual de crítică textuală

ACEASTĂ CARTE ESTE PENTRU STUDIU
DINTRE MULȚI, AI GRIJĂ DE EA
BIBLIOTECA ESTE UN LOC
LINIȘTIT PENTRU
STUDIU ȘI CERCETARE ,
NU DISCUȚII ȘI RECREERE

Universitatea din
A.D.
BIBLIOTECA CENTRALĂ

CASTALIA PUBLISHING

Copyright © Editorial Castalia, S. A,, 1983
Zurbano, 39 ■ 28010 Madrid - Tel. 319 58 57

Copertă de Victor Sanz

Tipărit în Spania
Unigraf, SA Móstoles (Madrid)

84-7039-413-4
Depozit legal: M. 25.379-1990

Reproducerea totală sau parțială a acestei cărți, includerea ei într-un sistem informatic, transmiterea ei sub orice formă sau prin orice mijloace, fie ele electronice, mecanice, prin fotocopiere, înregistrare sau alte metode, sunt interzise fără permisiunea prealabilă scrisă a deținătorilor drepturilor de

autor.

SUMARIO

Mayo 5/93
ej. 1

Avertisment preliminar

Partea întâi: Teorie-Practică 15
Cartea întâi: *Rugăciunea mea* 35
Cartea a doua: *Constitutio lextus* 79

Partea a doua: Transmiterea în istorie 155
textelor medievale 157
Cartea a doua: Transmiterea textelor în secolele al XVI-lea și al XVII-lea 169
Cartea a treia: Transmiterea în secolele al XVIII-lea, al XIX-lea și al XX-lea ... 217

Foi 233

Observații pe plăcile 329

Bibliografie 339

index de nume și lucrări 341

Compania Importatoare

index de voci tehnice... 353

indice general 357

Francisco Rico,
rar tori viro, optima amico, cultivat teacher.

AVERTISMENT PRELIMINAR

„...înțelepții spun că fiecare lecție ar trebui citită de zece ori înainte de a se spune că a fost citită; că «a fost citită» se spune, nu că este înțeleasă."

(Biblia Ferrara, în prolog)

Critica textuală este o artă care oferă o serie de îndrumări generale extrase din secole de practică aplicate unor cazuri individuale de natură extrem de diversă. De exemplu, prin analizarea numeroaselor cazuri specifice de erori de copist în diferite epoci, limbi și genuri, este posibil să se restrângă erorile de copiere la o tipologie limitată. Pare clar că cineva care înțelege arta editării textelor va fi, cel puțin, mai bine echipat pentru a efectua o editare decât cineva care nu cunoaște principiile de bază.

Căutarea unei metode care să elimine pe cât posibil subiectivitatea datează de la originile filologiei și este strâns legată de concepția cărții ca transmițător de semnificații fundamentale - *res* - care erau la rândul lor modelate de semnificanți unici - *verba.* Orice modificare a acestora din urmă putea provoca catastrofe exegetice ireparabile , în special în acele texte care nu transmiteau nimic mai puțin decât cuvântul divin. Biblia, *Iliada,* Aristotel sau Platon, piloni ai unei culturi bazate pe cuvântul scris și interpretarea acestuia, trebuiau să rămână incoruptibili, imuabili, întotdeauna identici cu starea lor originală. O interpretare greșită a Bibliei din cauza unei erori de literă putea crea un eretic; o eroare în numele unei plante la Dioscoride putea provoca o moarte . Dacă filologia biblică a reconstruit cuvântul divin, filologia clasică a reconstruit cuvântul păgân, începând, firește , cu gramatica. În acest ultim caz, o eroare minoră - de exemplu, în conjugarea unui verb - putea perturba reconstrucția sistemului. El Brocense, spre marele scandal al unui anumit sector al...

, au modificat unele pasaje virgiliene care nu se conformau normei gramaticale pe care o dedusese. Ambele filologii, biblică și clasică, dezvoltau la unison o metodă care să permită filologului să acționeze cu cea mai mare obiectivitate posibilă. Astfel, în secolul al XIX-lea, s-a stabilit o *ars critica, cunoscută sub* numele de „metoda lui Lachmann", care, cu nuanțe ulterioare, este cea urmată de obicei în filologia clasică.1

Din cele mai vechi timpuri, aceleași metode folosite în filologia biblică sau clasică au fost aplicate textelor vernaculare. Scopul lor: reconstruirea sistemului lingvistic și cultural al fiecărei națiuni de la originile sale și păstrarea cuvântului original al unui autor - ceea ce, de altfel, s-a încercat întotdeauna cu clasicii pentru interpretarea lor corectă. Însă filologia vernaculară s-a confruntat cu probleme foarte diferite de cele ridicate de celelalte filologii ilustre și, deși inițial a aplicat metoda lachmanniană, a abandonat-o sau a folosit-o cu un scepticism considerabil în urma unui articol celebru și controversat al lui Bédier. Cu toate acestea, datorită mai ales contribuțiilor lui Contini și ale discipolilor săi, în ultimele două decenii, arborii textuali ai metodei lui Lachmann au înflorit din nou în rândul filologilor romanici, cu ramificații mai flexibile și roade mai bune. Neolachmannienii - sau translachmannienii - sunt, în general, aproape toate introducerile teoretice care au fost publicate în acești ani.[1] [2]

Școala filologică spaniolă, datorită propriei tradiții istorice și problemelor specifice ridicate de unele dintre cele mai notabile texte ale sale, a fost în mare măsură rezistentă la metoda lachmanniană . Această rezistență a fost atât de pronunțată încât abia în 1964, odată cu publicarea cărții „ *Cartea iubirii bune"* într-o ediție critică de Giorgio Chiarini, a fost găsită o lucrare în care, după cum spunea Macrí, „metoda neolachmanniană a fost aplicată strict și riguros unei ediții a clasicilor

[1] Pentru bibliografia despre istoria criticii textuale și dovezile care o susțin, *vezi* pp. 18-19, n. 5. În timp ce această carte este deja în curs de tipar, au apărut mai multe articole de G. Morocho Gayo pe această temă („Transmiterea textelor și critica textuală în antichitate", *Anales de la Universidad de Murcia,* 58 [1979-1980], pp. 3-27; „Critica textuală în Bizanț", *ibid.,* pp. 29-55; „Prezentare generală a criticii textuale contemporane", *ibid.,* [1980-81], pp. 3-25; „Critica textuală de la Renaștere la Lachmann", *ibid.* [în curs de tipar]).

[2] Pe lângă bibliografia menționată mai sus la pp. 18-19, nr. 5, *vid.* acum Giorgio Chiarini, „Prospettive translachmanniane dell'Ecdotica", în *Ecdo tica e testi ispanici,* Atti del Convegno Nazionale della Asociazione Ispanistìci Italiani (Verona, iunie 1981), Verona, 1982, pp. 45-64.

castilieni". Abia în 1965, odată cu ediția critică a lucrării „BWJCÓW" de Fernando Lázaro , a fost găsită, tot după cum spunea maestrul italian, „prima ediție a unui clasic castilian pregătită de un filolog spaniol cu aplicarea exactă" a metodei menționate anterior.[3]

În ciuda numeroaselor introduceri teoretice și istorice publicate de atunci, în special în Italia, care au răspândit metoda atât în filologia clasică, cât și în cea romanică, filologia hispanică nu are încă o tradiție solidă și trebuie recunoscut că, în general, reflecția teoretică asupra subiectului este limitată, fapt care, evident, are un impact negativ asupra practicii.[4]

Nu cred că toate artele ar trebui reduse la critică textuală și nici că metoda lachmanniană, cu rafinările sale ulterioare, este lipsită de defecte. Limitările sale, după cum va descoperi cititorul, sunt numeroase, iar dificultatea adaptării teoriei – care nu este deloc complexă – la practică rămâne imensă. Și totuși, este cea mai puțin rea dintre metodele cunoscute.

Limitări... mai puțin rele... Într-adevăr, deși argumentele mele anterioare în apărarea metodei lachmaniene ar putea duce la ideea că sunt un apologet fervent al unei teorii care rezolvă „științific" problemele istorice complexe ridicate de un text, cititorul va constata pe parcursul cărții că o astfel de atitudine nu există. Dimpotrivă, încă de la începuturile sale, această carte a fost concepută cu intenția de a oferi novicelor un ghid inițial care să-l ajute să parcurgă drumul, fără alte împiedicări decât provocările necesare — care vor fi numeroase — de la copacii ideali ai livezii teoretice până la jungla confuză a practicii.

Am împărțit cartea în trei părți (teorie și practică, istorie și practică), în conformitate cu ceea ce, în opinia mea, ar trebui să abordeze o introducere într-o artă care vizează un scop practic, cum ar fi editarea de texte. Justific aceste împărțiri mai jos.

Prima parte încearcă să rezolve problema delimitării dintre teorie și practică. Aceasta a fost o întrebare care m-a preocupat întotdeauna și pentru care nu am găsit răspunsuri satisfăcătoare în cele mai renumite lucrări de critică textuală. Aici am încercat să rezolv problema

[3] Oreste Macrí, *Eseu despre critica sintagmatică,* Madrid, Gtedos, 1969, pp. 11 și 39.

[4] Cu toate acestea, filologia hispanică are acum o revistă dedicată acestui subiect, *Incipit,* care este publicată de Seminarul de Editare și Critică Textuală (SECRIT) al Universității din Buenos Aires, sub conducerea lui Germán Ordutia.

delimitând, pe cât posibil, domeniile în care teoria și practica diverg și se suprapun, precum și cauzele istorice și conceptuale care au împiedicat uniformitatea în critică în puncte importante precum împărțirea fazelor în elaborarea materialului - adică în procesul unei ediții critice; în definirea unor concepte fundamentale precum *arhetip* și *original;* și în însăși limitele unei teorii bazate pe eroare. Prima parte este, așadar, o reflecție teoretică asupra teoriei și practicii. Sau, mai bine, o reflecție teoretico-practică (întrucât exemplele sunt preluate din Cartea *iubirii bune)* asupra teoriei și practicii criticii textuale. Cred că rezultatele sunt satisfăcătoare și că inconsecvențele obișnuite dispar. Totuși, întrucât în anumite aspecte importante, precum cele menționate, nu aderă la ortodoxia tradițională a metodei, trebuie citită cu prudență și cu un ochi critic, deoarece nu doresc să semăn confuzie, cu atât mai puțin eroare. Un critic textual trebuie să înceapă prin a fi critic chiar față de textele care predau arta.

Critica textuală se aplică unui text specific care a fost compus și transmis în anumite circumstanțe istorice și, ca atare, aceste circumstanțe nu sunt niciodată identice. Critica textuală și istoria transmiterii sunt, așadar, inseparabile . Din acest motiv, în a doua parte, am schițat o scurtă istorie a transmiterii literare în Spania. Este un rezumat concis care ar fi putut fi dezvoltat într-o carte considerabil mai lungă, dar în ceea ce privește critica textuală, nu cred că se poate prezenta o tipologie diferită în aspectele sale esențiale.

Întrucât această carte își propune să fie un instrument util, în partea a treia am inclus o colecție de exemple care se referă la ceea ce s-a discutat în primele două părți. În aceste exemple, cititorul va putea observa în practică diversele probleme care apar în timpul unei ediții critice și, bineînțeles, va putea exersa ceea ce a învățat în teorie (cum ar fi colaționarea, de exemplu, a Povestirii XIII a *Contelui Lucanus sau* a diferitelor versiuni ale *Republicii Literare).* Cu excepția a două cazuri, cele ale lui Guillem de Berguedá și Guerau de Liost - primul în amintirea splendidelor cursuri ale profesorului meu Ríquer, iar al doilea ca un omagiu adus poetului a cărui a cincizecea aniversare este comemorată anul acesta - m-am limitat la exemple în spaniolă, propriul meu domeniu de activitate, despre care pot atesta din experiență.

Nu aș dori să închei această notă preliminară fără să-mi exprim recunoștința față de toți cei care, precum Pilar Aparici, Sergio Beser, Amadeo Soberanas și Enric Bou, mi-au oferit material pentru planșe sau

care, precum tatăl meu și Francisco Rico, mi-au îndurat cu răbdare - digresiunile textuale sau mi-au clarificat îndoielile teoretice, precum colegii mei științifici Julia Cufí și Miguel Angel Sáinz. Dar, în special, vreau să le mulțumesc lui Charles Faulhaber și Jaime Moll, ale căror observații înțelepte, după citirea originalului, au permis ca această carte să vadă lumina zilei cu mai puține erori decât se presupune că conține.

PRIMERA PARTE

TEORÍA-PRÁCTICA

INTRODUCERE: PROBLEMA

ACTUL DE COPIERE

UN MESAJ VERBAL poate fi transmis oral sau prin scris. De îndată ce mesajul oral este fixat în scris, acesta devine text. Critica textuală, în fapt, poate lucra asupra tradițiilor orale, dar numai atunci când acestea sunt fixate în formă textuală.[1]

Textele pot fi de două tipuri: originale sau copii. Un text original este, în general,[5] [6]Oricine scrie direct, dictându-și sieși. Distincția afectează procesul de eroare deoarece în original, unele dintre operațiunile care au loc în procesul de copiere sunt eliminate. Aceste operații sunt: a) copistul citește un fragment (o percopie *);* b) îl memorează; c) și-l dictează sieși; d) îl transcrie; *e)* revine la original. [7]În cazul originalului, operația b) nu există, iar operația *c)* ia o formă diferită. În cazul copierii dictate, operația d) este diferită, deoarece, în timp ce în citire, literele pot fi confundate între ele - un grafem cu altul - în funcție *de* asemănările grafice, în dictare, confuziile apar din cauza similarității fonemelor. Astfel, de exemplu, într-un text gotic, o literă I ar putea fi

---

[5]Despre cuvântul „ *text", vezi* articolul lui Cesare Segre din *Enciclopedia lui Einaudi* (Torino, 1581), sv. *Texto* . Pentru tradițiile orale
Vezi Jan Vansina, *La tradición oral,* Barcelona, Labor, 1966, unde este realizată chiar și o *sistemma codiai m a obiceiurilor unor triburi africane* (pp. 134-138). Tradițiile fluctuante — cântece despre fapte eroice, balade etc. — vor fi discutate în secțiunea dedicată transmiterii operelor literare în Spania.

[7]Pentru alte înțelesuri ale *termenului original, vezi* mai jos, pp. 61-62 și 84-87.

[3] O expunere clară în E. Vinaver, „Principii de modificare textuală ", *Studii în limba franceză și literatura medievală prezentate profesoarei Mildred K. Pope,* Manchester University Press, 1939, pp. 351-369 (acum în Christopher Kleinhenz, ed., *Manuscrise medievale și*

confundată grafic cu alta.8 9(s) și un f (f *), dar* nu un f (s) și un « (z); în copierea dictată, însă, se va întâmpla inversul. Este inutil să subliniem că modul de transmitere, fontul, cultura scribului și condițiile materiale ale copiei variază în fiecare epocă. Aceste aspecte vor fi discutate mai târziu.

EROAREA

Critica [textuală] este arta de a prezenta un text cât mai purificat posibil de toate elementele străine autorului. Ea trebuie să abordeze, în primul rând, erorile inerente copierii.

Este un fapt binecunoscut că toți greșim atunci când scriem. Numărul acestor greșeli variază, desigur, în funcție de condițiile materiale și psihologice ale persoanei care scrie. O machetă prost pusă în aplicare, o iluminare proastă, oboseala sau îngrijorarea vor determina un copist să facă mai multe greșeli decât cineva care copiază - după o machetă sau după dictare - în condiții optime. Un copist profesionist va face mai puține greșeli decât un copist accidental. Statisticile arată că, în

Textual Criticism, Chapel Hill, Carolina de Nord, 1976, pp. 139-1591, și în aproape toate manualele de critică textuală. Unii critici reduc operațiile la patru, combinând *b)* și *c)* într-una singură, iar alții nu iau *în considerare operația e).* O împărțire în două operații pare mai utilă.

9Vid. Emma Scoíes, „Criterii ortografice în edițiile critice ale textelor castiliene și teoriilor grafematice", *Studii de literatură spaniolă,* III (1966), PP- [116] - ,,

[3] Dom Quentin a inventat un nou termen în 1926, *Ecdotique* (Ecdotica [1] !), pe care unii critici îl folosesc ca sinonim pentru *critica textuală* (cum este cazul lui Silvio D'Arco Avalle, *Principii...,* p . 21), în timp ce alții, precum A. Roncaglia *(Principi e applicazioni...,* p. 26), dau acestui termen un sens mai larg, întrucât ar include, pe lângă nucleul său pur filologic — critica textuală — toate aspectele tehnicii editoriale , cum ar fi aspectul în pagină, titlurile, utilizarea diferențiată a caracterelor grafice, ilustrațiile, indexurile etc. Termenul *stemmatica* este uneori folosit și ca sinonim pentru *critica textuală,* având în vedere că așa-numita metodă lachtnatroiană, bazată pe construcția stemei , este cea mai răspândită. Relativ recent, a apărut o nouă artă, *Textologia* — termenul provine de la Tomaschvisti (1928) și este comun în filologia slavă – care urmărește să asigure „à la bonne utilisation des signes typographiques: elle ne s'applique qu'à des textes déjà typographiques ou du moins pré-typographiques, c'est-à-dire des textes compatibles avec le système scientifique. parce qu'elle néglige la signification humaine, phi loso-

medie, se face o greșeală pe pagină.[10] [11] [12]Cu cât un text este mai răspândit, cu atât este mai mare probabilitatea acumulării erorilor până la punctul de a-l face ininteligibil. Fără existența gramatonului , cultura occidentală, așa cum o cunoaștem, nu ar exista. Critica textuală s-a născut odată cu cartea însăși, astfel încât operele să mențină cel mai înalt grad posibil de puritate și inteligibilitate. Este o *slujitoare a cărții.* care încearcă să o păstreze întotdeauna în forma sa cea mai pură.

În cele cinci operațiuni care au loc în actul de copiere, tipul de eroare variază, dar conform categoriilor modificatoare aristotelice, cele patru tipuri posibile de erori sunt:

a) prin adăugare *(adiectio);* Z>) omisiune *(detractado); c)* modificarea ordinii *(transmutado) și d)* prin substituție *(immutatio).*

În această secțiune, ne referim în mod specific la erorile inerente copierii, erori accidentale comise inconștient de un copist . Un caz diferit este cel al tuturor acelor modificări care provin din intervenția voluntară

„fic etc. au profit du sens opératoire des signes en tant qu'ils fondent l'espace'de la textualité" (Roger Laufer, *Introduction à la teziologie...,* p. 9). Prin urmare, *textologia* ar ocupa spațiul lăsat liber de critica textuală, dacă o înțelegem ca o parte - una centrală, desigur - a ecdoticii și, la rândul ei, ar prelua de la prima metoda filiativă. Pentru istoria criticii textuale, ar trebui consultată cartea fundamentală a lui Sebastiano Timpanaro, *La genesi* , care poate fi completată de cea a lui E.J. Kenney, *The Classical Text.* O excelentă trecere în revistă a stării actuale poate fi găsită în Gino Beíloni, „Rassegna di studi e manuali filologici", *Lettere Italiane,* 28 (1976), pp. 482-514 .

[11] Firește, copiștii fac mai multe greșeli atunci când sunt obosiți . Prin urmare, în general, în manuscrise și lucrări tipărite, erorile tind să se acumuleze în anumite zone și sunt aproape inexistente în altele.

[12] Pentru originea acestei clasificări a erorilor, *vezi* E.J. Kenney, * *The Classical Text*,* pp. 28-29, care o urmărește până la Quintilian, de la care umaniștii au preluat-o (Ugoletus în 1494 și mai târziu Valla). Întrucât umaniștii au aplicat doar clasificarea din Gramatică și Retorică („viciile" și „virtuțile"). Dar Quintilian , la rândul său, nu făcea decât să transfere categoriile modificatoare aristotelice în Retorică. Alte tipologii de erori le clasifică ca *a)* vizuale, *b)* mnemonice, *c)* psihologice și *d)* mecanice. Întrucât, în opinia sa, psihologul joacă întotdeauna un rol, A. Roncaglia *(*Principi*,* p. 103) preferă următoarele tipuri: *a)* erori de citire, *b)* erori de memorare, *c)* erori interne de dictare și *d)* erori de execuție manuală, tipuri care corespund celor patru operațiuni ale procesului de copiere. Cea mai completă clasificare este probabil încă cea a lui Gaspar Scioppius *(De arte crítica; et proccipite, de altera parte emendatrice,* Amsterdam, 1662) când tratează arta corectării (vezi Kenney, *op. cit.,* p. 39). O gamă largă de exemple poate fi găsită în Louis Havet, *Manuel de Critique verbale,* Paris, 1911.

a copistului care, în deplină conștientizare, modifică textul. Fiecare eroare implică o modificare, dar nu fiecare modificare implică o eroare. Un copist poate modifica textul dintr -o varietate de motive. În - numeroase ocazii, și mai ales în textele transmise într-un singur manuscris, este imposibil de detectat când este vorba de o intervenție voluntară sau de o eroare accidentală, așa cum se întâmplă, de exemplu, în cazurile de inversiuni și substituții .

A) Greşeli făcute de copist

a) Prin adunare

Se întâmplă frecvent ca un copist să repete o literă, o silabă, un cuvânt sau una sau mai multe sintagme. Acest lucru se întâmplă în pasajele repetitive unde proximitatea unor sintagme identice sau foarte asemănătoare încurajează eroarea. Dacă sintagma este lungă, copistul observă eroarea și o corectează imediat. De obicei, atunci când nu o observă, este pentru că a întrerupt copierea și, la reluare, s-a întors la un pasaj deja copiat. Cazurile de repetare a silabelor sau cuvintelor sunt însă frecvente. Acest fenomen se numește *ditografie* sau *duplografie.*

a) Adăugarea unui fonem prin atracția unui alt fonem înainte sau după acesta în același cuvânt sau în cuvântul adiacent. În general, eroarea este cauzată de dictarea internă.

219 la Sorberuia í[13]
289 d piereden 5
174 conținea 5
156 d către leneș să fie rapid și ager *S*
302 a cu «S»

b) Adăugarea unei silabe prin repetiție.

1370 d faua&íí („boabă") S

c) Adăugarea prin repetarea unui cuvânt sau a unei fraze scurte:

653 c Ce păr, ce duză, *ce duză,* ce culoare 5
738 către Dixo Trotaconventos: «Cine e *fixă* , doamnă fixă 5»

De obicei, urmează operației e), adică: copistul revine la model pentru că nu își amintește exact pasajul.

d) Adăugarea unui sinonim. Acesta este un caz rar și este strâns legat de erorile de substituție (copistul memorează sinonimul și, în același timp, lecția modelului și își dictează ambele forme):[14]

1248 la Dixieron allí luego todos los ordenos *GT*

toți *religioșii* și hirotoniții *S*

b) În mod implicit

Copistul omite o literă, o silabă, un cuvânt sau o frază de lungime variabilă atunci când elementul următor începe sau se termină în același mod sau într-un mod foarte similar. Omiterea unei silabe sau a unui cuvânt este cunoscută sub numele de *haplografie.* Omiterea unei fraze, care poate avea o anumită lungime, se numește salt *homoioteleuton* sau

[13] Aceste tipuri de erori, precum și următoarele, sunt exemplificate cu cazuri din *Cartea iubirii bune,* în cele trei manuscrise ale sale: *G* și T. Numărul se referă la strofă și la litera versului. Indic doar variantele care afectează cazul specific.

[5] În exemplul următor cazul pare clar, dar, în general, atunci când apar aceste sinonimii cauzele sunt diferite: glose, interliniare sau marginale, încorporate în text.

un salt de la o literă la alta *(omissio ex homoioteleuto)*.

Salturile datorate *homoioteleuției* și *haplografiei* sunt cele mai frecvente fenomene în transmiterea manuscriselor deoarece, în special în cazul primei, acestea nu sunt de obicei observate de copiștii ulteriori, în timp ce adăugările prin repetiție , fiind observate imediat, dispar în copii . În cazurile în care se păstrează o singură mărturie de transmitere a lucrării, salturile datorate *homoioteleuției* trec de obicei neobservate, cu excepția cazului în care există o ruptură evidentă de sens.

Pierderea cuvintelor cu semnificație grafică redusă, cum ar fi conjuncțiile, articolele, pronumele etc., este, de asemenea, foarte frecventă în procesul de copiere. Din motive evidente, această omisiune este deosebit de gravă în cazul negației.

În ceea ce privește alte pierderi — lacunele nejustificate de cauzele menționate mai sus —, acestea apar de obicei din motive independente de voința copistului și ar trebui incluse în această categorie (cu excepția pierderilor de versuri, deși, în general, acestea sunt cauzate de salturi de la un nivel la altul).

a) Omiterea unui fonem sau a unei Iette:

298 d vasal[l]o Ó
340 b atribuie 5
539 către C[r]eyó 5
937 c ca aceste vechi Troi Ó

b) Omiterea unei silabe sau a unui cuvânt identic sau foarte asemănător grafic cu cel adiacent *(haplografie):*

497 c aruncă-i nevestele 5
527c înțelege *S*
893 a dolíale [la] tiesta *S*
965 c proten[te]d *S*
1161b epoca lui [papo] și multe activități private 5
1177 d că merg la biserică cu conștiința curată T

În alte cazuri, omisiunile nu sunt cauzate de operațiunea de transcriere, ci de operațiunea de citire și se încadrează în categoria erorilor de substituție:

971 să vaquer[iz]a 5

c) Omiterea unui cuvânt din cauza unei erori interne de dictare:

590 d pentru că nu am sfaturi și nici nu pot împrumuta 5
1071 în virtutea ascultării 5
1072 șapte zile

d) Omiterea unei fraze sau a unui vers de către *homoioteleulotr.*

1040 c-1041 a Do non ay moneda, non ay merchandía, nin ay tan buen día, nin cara pagada. Non ay mercadero *S*

Ramura G a sărit peste versurile „nin ay tan buen día / nin cara pagada".

c) Pentru perturbarea ordinii

Este obișnuit ca două elemente, de obicei contigue — litere, silabe, cuvinte sau sintagme — să își inverseze ordinea. Tipărirea prezintă probleme diferite, deoarece însuși mecanismul de tipărire cu caractere mobile sau digitale favorizează inversarea literelor și a cuvintelor. Copiștii nu fac de obicei inversiuni care încalcă ordinea obișnuită ¯ de exemplu, * *casa la** în loc de * *la casa** — dar acestea apar în cazurile de construcții sintactice de utilizare similară în limbă și, mai ales, în acele construcții în care modelul se abate de la normă, iar copistul îl trivializează *(*lecito facilìor*).*

În versuri, nu este neobișnuit să găsim inversiuni ale ordinii strofelor și versurilor. În proză, inversiunea apare frecvent în enumerări. Așa cum

Un caz excepțional în *Cartea iubirii* iubite *,* 664a, unde *G* aduce yo *non a me trevo* în loc de *yo non me atrevo.* După cum s-a menționat deja, inversiunea nu este întotdeauna accidentală și poate fi motivată de o eroare anterioară de omisiune pe care copistul o observă ulterior și adaugă pasajul lipsă în altă parte pentru a evita tăierea sau ștergerea.

a) Alterarea ordinii fonemelor:

335 c deliogava 5 *(pereche de* gollava)
644 a rtsoñas sau *(pentru* certăreț)

b) Modificarea ordinii cuvintelor:

332 d era atunci 5; apoi era G

903 a Lupul i-a spus leului 5: Lupul i-a spus leului GT
348 către I don Ximio, primar ordinar al orașului Bugia *S*
Eu, don Ximio, primar ordinar al Bugiei, G 1218
către Enderredot, adus de jos, GT aduce çenida 5.

c) Modificarea ordinii versurilor și strofelor:

1213 a Pastorul îl îngrijește în afara cursei;
Având mâna în alboguri, așteaptă;
c tañía el raabadán la citóla, trotera,
Slujitorul său, flauta din trestie, făcută din trestie de zahăr. GT

c slujitorul său, flautul, făcut din trestie; d păstorul cântând la citara tropăitoare. *S*

După cum se poate observa, eroarea a apărut atunci când copistul a revenit la model și a sărit peste vers, deoarece acesta începea în același mod ca pericopa anterioară; observând acest lucru și pentru a nu tăia sau șterge, a copiat apoi versul sărit. În exemplul următor, omiterea din citire a avut loc în primul element de către *howoioleleatorr.*

[11] În anumite cazuri de inversare a strofelor, așa cum se poate întâmpla în lirica medievală și renascentistă, nu trebuie exclusă ca o cauză a erorii posibilitatea ca copia să fi fost făcută din memorie, fără model, sau ca, chiar dacă a existat un model, copistul să fi reținut o ordine diferită care, fiind mai familiară, părea corectă. Transpozițiile versurilor — și ale strofelor — pot fi descoperite doar din context *(vezi* în acest sens H. Frankel, *Testo critico e crítica del testo,* Firenze, 1969, p. 76).

1929 la Al doilea adoba și aprieta carrales,
b curăță miriștea și împrejmuiește țarcurile;
c estercules barvechos e sacude nogales;
d începe să binecuvânteze strugurii din viță de vie. *G.T.*

c estercules barvechos e sacude nogales;
d începe să binecuvânteze strugurii din viță de vie;
b curăță miriștea și împrejmuiește țarcurile. í

Același lucru este valabil și pentru inversarea strofelor 505-506 în 5 sau pentru inserarea cupletului 497 între 501 și 502 în Sol major. În multe dintre aceste cazuri, transpunerea s-ar fi putut produce deoarece versul sau cupla omisă era scrisă pe margine, iar un copist ulterior nu a știut cum să le integreze la locul lor corespunzător.

d) Prin înlocuire

Acest fenomen este mai complex decât precedentele. De obicei, afectează un singur cuvânt și este, în general, o eroare inerentă operației zt), adică în citirea modelului. Din diverse motive - de la lipsa de cunoaștere a limbii sau a scrierii până la iluminarea slabă - copistul confundă unele grafeme cu altele și citește un cuvânt diferit de model. Cel mai frecvent caz este cel al *lectio facilior* sau trivializării: confruntat cu un cuvânt rar, cu caracteristici grafice foarte asemănătoare cu altul în uz comun, copistul optează imediat pentru cea de-a doua, cea mai ușoară citire. Confuzia unei abrevieri cu alta este, de asemenea, frecventă. Erorile sunt la fel de abundente atunci când un copist întâlnește un șir de cuvinte în scriere continuă și face pauzele într-un loc nepotrivit . Aceste erori sunt de obicei cunoscute sub numele de *erori paleografice.*

Mai complexe și nu întotdeauna ușor de distins de intervențiile voluntare ale copiștilor sunt acele modificări în care se substituie un cuvânt care nu prezintă nicio asemănare grafică cu modelul. Aceasta se poate datora unor cauze inerente operației a), adică lecturii, și poate fi strâns legată de salturile prin *hamoioteleuton, dacă* cuvântul sau sintagma în cauză se află în aceeași poziție sau într-o poziție foarte asemănătoare cu alta din rândul precedent sau următor. În pasajele repetitive - și aceasta afectează operația e), memorare - este ușor pentru copist, în loc să citească modelul, să folosească un alt cuvânt care a apărut frecvent în contexte similare ale textului copiat . Cazul confuziei numelor proprii care se repetă într-un text - în piese de teatru, de exemplu, sau în texte istorice - este foarte frecvent.

Factori mai dificil de explicat intră în joc în cazurile în care un copist face o *greșeală de sinonimie* — aproape imposibil de stabilit dacă este o eroare accidentală sau o schimbare voluntară — sau o *greșeală de antonimie,* evident o eroare accidentală.

Nu neg că pot exista și alte schimbări involuntare care s-ar putea datora unor procese psihologice complexe. Cu toate acestea , sunt de acord cu Timpanaro că marea majoritate a greșelilor pe care Freud le analizează și încearcă să le explice prin subconștientul copistului se încadrează de fapt în categoriile menționate mai sus și sunt justificate

fără a recurge la psihopatologia vieții de zi cu zi.[15]

a) ■ Substituirea unui fonem prin atracția altuia din apropiere:

358 b în *S penal: în* G penal
377 până la Când răsare soarele *G* : Ei când răsare soarele 5 1039 până la atât de sus *G : taita* alto S

b) Substituția prin atracție a unui cuvânt identic în aceeași peri-ricopă:

731 c Inima omului este testată de munca sa *G* Inima omului este testată de *inima sa S 40 bd broasca cântătoare a venit la el dansând 5* broasca cântătoare a venit la el *cântând G*
78ó d coraçón, por tu culpa vivitás *culpa* penalada 5

c) Înlocuirea unui cuvânt sau a unei expresii cu alta din pasajul imediat sau apropiat. De fapt, o omisiune apare din cauza trecerii copistului la rândul precedent sau următor:

[15] *Vid,* S, Timpanaro, *11 alunecări freudiene. Psicoanalisi e critique testes tuale,* Firenze, La Nuova Italia, 1974 (există o traducere în spaniolă: *El lapsus freudiano,* Barcelona, Critica, 1977).

497 a Banii rupe lanțurile dăunătoare, b trage înapoi cătușele și presiunile
periculoase 5 b e *lanțuri* periculoase G
1314 c sienprc își dorește bucurie, plăcere și să fie plătit;
d trist și furios nu vrea să fie *găzduit S* d să fie *plătit G*
a fi *iubit T*

După cum se poate observa, în *G* a existat un salt la versetul anterior . Citirea lui T indică faptul că ramura a prezentat aceeași eroare ca și G și că un copist, observând-o, a corectat-o în mod conjectural. Citirea corectă pare a fi cea a lui 5.

Un caz similar, dar mai complex, este următorul:

1152 d Rozariul lui Guido, Romanul și *Decretul.*
1153 către *Dotares* mai mult de o sută, în cărți și întrebări,
b cu argumente puternice, cu rațiuni subtile,
Ei au opinii diferite despre aceste cazuri.
1152 d Rozariul lui Guido, Novela e *Dirai orto.*
1153 a *Decretales* más de cîento, en libros e en questions 5

La un moment dat în ramura 5, versetul 1152d ar fi trebuit să fie *Decretorio,* care, prin atracție, s-a mutat și la începutul versetului următor, în loc de *Dotares.* Un copist a presupus că *Decretaría* era lipsită de sens fără un context tactic și a modificat-o în *Decretales.* Interpretarea corectă este cea a lui G.

d) Substituții de foneme din cauza necunoașterii istorice a co- track-ului:

258 d Ioab: Iab *S*
381 d Factus sum sic uter
greșeală un sicud uter G
feo sant sânt uter 5

e) Înlocuirea unui cuvânt cu altul cu o frecvență de utilizare similară și cu grafeme aproape identice:

382 c mostră G: canale de fum tra 5
501 până la cel mai bun *S:* cel mai mare G

Evident, ramura S ar fi putut întâmpina eroarea și să o corecteze prin conjectură, la fel ca *T,* deși lectura *„ospedado"* are toate aparențele de a fi originală.

618 *către* tówanse *S:* tówanse *G*
1317 c garrida S: gardian *G* : den *T*
SOI a CoBteçe G &to«țe 5

f) Înlocuirea unui cuvânt sau a unei sintagme cu alta atunci când ruptura sintactică este stabilită incorect:

1253 *d.Hr.!* Vin repede să ia, cei care întârzie la luptă *SG*
alia mar *T*
1476 d este *un prieten fals* tot malatidança S
inamic rău *GT*

După cum se poate observa, aceasta nu este o modificare prin antonimie, ci o eroare paleografică. Citirea *„rău"* în *GT* este o corecție făcută după eroare, întrucât *„fals"* nu avea sens ca epitet, deși ar putea fi în egală măsură o eroare prin atracție a v. 1253 b („cine cu *un prieten rău..."*).

g) Înlocuirea unui cuvânt cu altul datorită atracției contextului — al unui pasaj sau al întregii opere —:

607 d Doamna Venus a răspuns: „Servitorii cuceresc *S*
Urmăritorii câștigă *G*
619 c con arte e con o/ițio *G:* con arte e con renàçio S 1386 c como el *gallo ST:* como el galgo G

h) Substituție prin sinonimie:[16]

330 a çibdat *S:* teren *G*
402 către locația 5: necunoscut G
475 pentru a dona *S* : bijuteria G

i) Înlocuire prin antonimie:

42 credință pentru noi a murit 5
G s-a născut pentru noi

f) Înlocuirea prin confuzia unei abrevieri cu un cuvânt neabreviat:

1312 b Dolarul catolic al Postului *Sfântului* Quiteña *G*
al sfintei Quiteña T
din *această* Quiteria *S*

Cel mai probabil, ramura *S* a întâlnit lecția lui *sta,* pe care a înțeles-o ca *d'esta* (a acesteia) și a modificat-o în *de aquesta* pentru a corecta hipometria.

[16]În cazurile de sinonimie este foarte dificil de clarificat dacă a fost o schimbare accidentală sau o schimbare voluntară a copistului.

Următorul exemplu este mai complex:

1273 a Comia nuczes primeras e asava las castañas 5 *nuevas pinas* *G*

Pare clar că în acest caz în ramura *G* a existat o primă eroare datorată *lectio facilior* contextuală *(nouări* pentru *rtuezes)* și probabil amintirea *castanelor,* cu palatala, și vederea abrevierii *pmSs* au cauzat eroarea.

k) Înlocuirea prin trivializare *(lectio facilitaor):*

354 către presupusul G: sosire 5
846 a Dragostea lacomă dărâmă *porți și uși 5 Dragostea înșelătoare îți* dărâmă porțile G

(cóbdiçioso) și o *lectio facilior* au avut loc prin dispariția prealabilă a conjuncției *e.*

1213 a çapoõa 5: çanpona *G:* canpana T
1214 Multe oi vin în jurul ei, *behăind.*
dansând *G*
săritură *T*

Lecția lui *T* este o inovație realizată peste lecția lui G.

1457 d a fost hoțul la o *schimbare,* a furat un șir mare de aur 5 *drum* *T*

În unele cazuri, trivializarea apare datorită atractivității unui clișeu:

1379 c. celui ce *se teme de moarte* , pâinea are gust de credincios *SG*
celui *care ia ușa* T
1475 d.Hr. îi provoacă *o presimțire rea* și un mare rău în scurt timp S
El îi dă o rază de *inimă* *G.*
1477 d desque le veen en coita non dan por él dos *palabras SG nuezes T* În cazurile anterioare, copistul, deși cunoaște lectura corectă, citește inconștient cuvinte sau expresii care îi sunt mai familiare. În următoarele cazuri, însă, copistul devine un interpret geografic, necunoscând ce înseamnă modelul, și încearcă să reconstruiască

pasajul, trivializând și inovând:

> 396 d că *Mingo Oveja nu este* egal cu ea 5 că *nu există nimeni ca el în oraș* și nici nu este egal G 849 unde va tăcea învins sau va merge *spre Menga S unde vine G*

Spre deosebire de primele două cazuri, acestea două, deși prezintă *lecturi ușoare,* ar trebui incluse printre inovații – adică schimbări conștiente – mai degrabă decât printre tipurile de erori inconștiente ale copismului. Această distincție este importantă, așa cum vom vedea, atunci când ne ocupăm de erori comune.

B) Erori independente de voința copistului

Pe lângă erorile accidentale menționate mai sus, naturale la orice copist, în procesul de transmitere a unui text pot apărea și alte erori mai semnificative. Acestea se datorează condițiilor materiale de difuzare și alcătuire a cărții, fie ea manuscrisă sau tipărită. Mă refer la toate acele cazuri de pierdere a cuvintelor, sintagmelor sau pasajelor, uneori de lungime considerabilă, din cauza unor agenți distructivi precum timpul, umiditatea, focul, moliile și, bineînțeles, înclinația anihilatoare de care suferă unii indivizi, în special cenzorii, în fiecare epocă. Procesul de confecționare a cărților — legarea, de exemplu — provoacă, de asemenea, perturbări semnificative integrității textului. Aceste aspecte vor fi discutate pe larg în capitolele dedicate transmiterii.

METODA

Introducere în fazele criticii textuale

ÎN CEEA CE PRIVEȘTE numărul și ordinea acestor faze, cunoscute și practicate din cele mai vechi timpuri, deși nu cu aceleași abordări metodologice, filologii nu mențin o poziție unanimă. Disparitatea criteriilor în divizarea procesului este determinată de dezvoltarea istorică a filologiei însăși. Până în secolul al XVIII-lea, umaniștii practicau practic *emendarea,* adică corectarea ex *tus receptas* sau a *edito vulgata,* fără a stabili o *recensia exhaustivă* - o analiză a variantelor tuturor textelor și a filiației lor . Aceștia se limitau la a face o *selectio* de lecturi și corectau fie cu ajutorul altor texte *(emendatio ope codicum),* fie prin conjectură *(emendatio ope ingemi, ex coniectura, divinatio).* [17] [18]Prin urmare, ei practică mai degrabă o simplă *recunoaștere* a codicelor decât o *recensio completă* . Marea noutate în filologia secolului al XIX-lea - cu antecedente ilustre din secolul precedent, precum Bengel și Wettstein - este fundamentul științific al *recensio.* Lachmann, urmând pașii lui Wolf, Zumpt și Madvig, printre alții, împarte brusc partea critică a textului în *recensio* și *emendatici.* Potrivit lui Lachmann, scopul *recensio este construirea unei leme* și - printr- o teorie elementară a mulțimilor - aplicarea ei mecanică pentru a realiza reconstrucția arhetipului medieval - ne aflăm în domeniul filologiei clasice - din care ar deriva textele păstrate. Spre deosebire de filologia umanistă, care era foarte îndrăgită

---

[17] *Vid.,* sobre todo, la mencionada obra de Timpanaro, *La genesi...;* la de Kenney, *Textul clasic...;* y la de LD Reynolds y NG Wilson, *Copisti i filologi-, La tradizione dei classici dall'Antichità ai Tempi moderni,* Padova, Antenore, 1974 (segunda edición revisada sobre el ori ginal inglés, Oxford, 1968).

[18] Pentru bogata terminologie umanistă *, vezi* Silvia Rizzo, *Lexiconul *filologic al umaniștilor**. Scholarly Resources, 26, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1973.

de *emendatius ope codicum* sau *ope in genii,* Însă, recurgând întotdeauna la *indicium,* Lachmann a postulat o *recensio sine ín interpretatione , iar recurgerea la* [19]*indicium* este permisă doar atunci când două variante prezintă, conform *stemei, o autoritate* egală .[20] [21] [22] *Interpretările recensio* sine De la începutul secolului al XX-lea, aceasta a provocat numeroase reacții din perspective diferite — Bédier, Maas, Pasquali, Barbi — și, de asemenea, adepți extremi — Dom Quentin . *În general, a existat o tendință de a acorda o valoare mai mare indiciului filologului și, în consecință, de a include două noi faze între recensio și emendatio: examinarea* variantelor pentru *a* determina *dacă* tradiția *a* fost sau nu deteriorată și *selectio* , sau selecția variantei care corespundea arhetipului . * Dacă tradiția era deteriorată, filologul trebuia să recurgă la *divinatio,* adică la clasica *emendatio ope ingeriti.* La fel de clasica *emendatio ope codicum* nu mai avea prea mult sens, deoarece, după *recensio* con *stemma* , metodele tradiționale bazate pe *lextus receptas,* codex *vetustissimus,* codex *antiquior și* codex *optima au fost abandonate.*
sau cea a *codicelor plurimi,*[23] [24] [25]Niciun codex concret nu a fost

---

[19] „Recensere sine interpreta has et possumus et we must", scrie Lachmann în prefața editto *maior* a Noului Testament [1842] (ap. Timpanaro, *La genesi...,* p. 47).

[20] În realitate, metoda lui Lachmann, conform concluziilor lui Timpanaro *(La generi..., pp.* 77-80), este originală doar prin utilizarea criteriilor mecanice pentru a determina lecția corectă. Pentru faima ulterioară a lui Lachmann și modul în care a fost considerat creatorul unei noi metode *, vezi* Kenney, *The Classical...,* pp. 105-129.

[21] Pentru o prezentare generală a criticii textuale din secolul al XX-lea *, vezi* Kenney , *The Classical...,* pp. 131-149, și articolul menționat anterior de Belloni, „Rassegna...". Pentru metoda lui Dom H. Quentin *, vezi* mai jos, pp. 105-108.

„Este divizarea celebrului manual al lui Paul Maas, *Textkriiik,* Leipzig, Teubner, 1927. Folosesc traducerea italiană *(Critica del testo,* Firenze, Le Monnier, 1952) efectuată asupra celei de-a doua ediții germane (Leipzig, Teubner, 1950)."

[23] Acestea sunt așa-numitele „metode învechite", care trebuie încă folosite în unele cazuri. Metoda textus *receptas* constă în acceptarea ca validă a textului cunoscut în mod tradițional (care poate coincide cu *edito princeps* atunci când acesta a devenit *edito vulgata);* metoda codex *vetustissima* sau *codex antiquior* constă în acceptarea celei mai vechi dintre mărturii; metoda codex *opthxus* constă în urmarea celei care este...
Se ia în considerare cea mai bună mărturie, care coincide de obicei cu *vetustissima!* sau cu *antiquior-,* în final, metoda codices *plurimi* se bazează pe elaborarea unui text cu învățămintele majorității mărturiilor.

[25] *Se poate folosi* termenul restitutio textus, care este în general folosit ca sinonim *(vezi* Armando Balduino, *Manuale di Filologia italiana,* Firenze, Sansoni, 1979, pp. 3, 32, 51 etc.). Prefer *termenul cottstitutlo* datorită domeniului său de aplicare mai larg, care este mai potrivit scopului acestei etape.

modificat; mai degrabă, a fost reconstruit un ideal arhetipal pierdut. *Selectio* umple spațiul gol din *emendatio ope codicum* , iar *divinatio* pe cel din *emendatio ope ingenti.*

Acestea sunt, în linii mari, motivele pentru care manualele actuale de artă textuală sunt în general în dezacord cu privire la împărțirea procesului de editare critică și la numărul și amplasarea fiecărei faze. Nu sunt în favoarea inovațiilor în acele arte sau metode străvechi, dar cred că, în acest caz, însăși greutatea tradiției, cu inevitabilele sale fluctuații istorice , poate crea confuzie în rândul cititorilor care nu sunt pe deplin familiarizați cu teoria și practica textuală. Oricine a realizat o ediție critică știe că *examinarea* și *selecția nu sunt faze specifice ale criticii textuale, ci mai degrabă orice situație în care* se folosește *indiciul* și, fără el, desigur, nu se poate face nimic ce poate fi numit critic.

Pare evident că în procesul de editare critică există două faze majore sau părți destul de distincte: prima este o fază al cărei scop este de a determina afilierea sau relațiile dintre texte; a doua este o fază mai pragmatică, decisivă, al cărei scop este de a oferi cititorilor un text critic concret. Voi numi prima fază, conform unuia dintre sensurile sale tradiționale, *recensio;* a doua, *constituita textus.* La rândul ei, [recensio] *poate* fi subdivizată în: a) *fontes criticas,* adică colectarea și analiza istorică a textelor ; b) *collatto codicum,* adică colaționarea sau compararea tuturor textelor între ele pentru a determina diferitele *lectiones* sau variante; c) *examen* i *selecția* variantelor; *d) constitu ut io stemmati; codicum,* dacă este posibil. *Constitutio textus* poate fi subdivizată în: *a) examinarea și selecția* variantelor *(emendatio ope codicum); h} emendatio ope ingenti* o *divinație,* c) *dispostilo textus* (ortografii, accentuare, punctuație, diacritice etc.); *d) critica aparatului* ■*, è) corectarea probelor.*[26]

[26]Această fază este de obicei cunoscută sub numele de *recensât.* Folosesc termenul din *fontes críticas* pentru a evita confuzia cu sensul mai larg al cuvântului *resentía* , pe care propria istorie l-a făcut ambiguu. Se poate folosi și un alt termen, dacă se dorește, ca în cazul lui *constitutiv stemmati.* Nu am găsit un termen latin potrivit pentru *corectură.*

CARTEA UNU

Recenzii

I. *FONTURI CRITICE*

Prin intermediul diverselor surse bibliografice, editorul trebuie să aibă acces direct la toate manuscrisele. În mod ideal, toate acestea ar trebui să fie ușor disponibile pe tot parcursul procesului de editare. Acest ideal critic, cu excepția unor cazuri excepționale, nu poate fi atins deoarece dispersarea manuscriselor în diferite BIBLIOTECI împiedică acest lucru. Până de curând, umaniștii erau obligați să întreprindă - călătorii lungi și incomode și să copieze manuscrisele direct sau indirect - de unde și practica unei *recunoașteri mai degrabă* decât a unei *revizuiri exhaustive* . Astăzi, microfilmul, fotocopierea și ușurința accesului la mediile de informare și comunicare au făcut sarcina filologului considerabil mai sigură, mai convenabilă și cu siguranță mai puțin dificilă. Deși metodele moderne de reproducere sunt extrem de sofisticate, editorul ar trebui să consulte manuscrisele direct, deoarece anumite detalii de lectură și, mai presus de toate, structura codicelor și a edițiilor pot fi apreciate doar fizic. [27]Examinarea surselor și a mărturiilor - și, bineînțeles, cunoștințele anterioare de paleografie, codicologie și textologie -[28] [29]vor servi la determinarea compoziției, datarea și

[27] Reamintim, de exemplu, că paginile goale care apar în ediția facsimil a *lucrării Cancionero de Baena* (New York, 1926) nu există de fapt: sunt microfilme goale care au ajuns din greșeală în facsimilul altfel foarte bine pregătit (mai mult decât reeditarea din 1970, în care folierea, notele marginale, corecturile și adnotările au dispărut; *vezi* Barclay Thtmann, „O contribuție la studiul manuscrisului *Cancionero de Baena* ", *Aquila,* I [1968], p. 190). Sau cazul facsimilului lucrării *Copilaţam* de Gil Vicente *(vezi* Stephen Reckert, „Textul adevărat al *lucrării Copilaţam de Gil Vicente* ", *Homenațe a Dámaso Alonso,* III, 1963, pp. 53-68). Pentru problema facsimilelor , *vezi*

observațiile lui Fredson Bowers în *Modern Philology,* 53 (1955), pp. 50-57.

[29] Pentru Codicologie, pe lângă cartea clasică a lui A. Dain, *Les*

istoricul manuscriselor. Descrierile și transcrierile antice ale manuscriselor sunt extrem de importante, deoarece acestea ar fi putut suferi ulterior modificări serioase, cum ar fi pierderea de pagini, adăugiri artificiale, relegare și deteriorări semnificative. Și, bineînțeles, editorul trebuie să fie familiarizat cu edițiile și studiile asupra lucrării și, în special, cu cele care afectează compoziția textului.

TIPURI DE TRADIȚIE

Un text poate să fi ajuns la noi prin intermediul uneia sau mai multor mărturii; în *tradiție directă* sau indirectă, adică în citate din alți autori, fragmente din antologii, în recompuneri, în traduceri etc., și în formă scrisă de mână sau tipărită, sau în ambele în același timp.

> Un exemplu de tradiție indirectă poate fi găsit în prima schiță a operei **Soledades* de Góngora* , cunoscută prin scrisoarea lui Pedro de Valencia, sau în *Cantar de *los Infantes de Lora*,* care a fost reconstituit datorită transcrierilor din cronici și prin tradiția baladelor (Planșa LXXX). Din * *Libro de buen amor** avem, printre altele, fragmente din traducerea portugheză, citate memorate de la protopopul de Talavera sau García de Salazar, scurte antologii de Alvar Gómez de Castro cu versuri necunoscute [30]și citate din Ortiz de Zúñiga relatate de Argote

---

Pentru Manuscrits, Paris, 19642 · ar trebui consultată colecția editată de A. Gruys și J.P. Gumbert, *Litterae Textuales; Codicologfca,* vol. I, II și IV, Leiden, Brill, 1976-1978. Pentru Textologie, o bună prezentare generală poate fi găsită în cartea menționată anterior de Lanfer, *Introduction à la textologie,* Paris, Larousse, 1972. Pentru cartea clasică spaniolă, este esențial studiul lui J. MoC, „Probleme bibliografice ale cărții spaniole în epoca de aur", *Boletín de la Real Academia Española, 59* (1979), pp. 49-107 .

[30] Gómez de Castro a copiat mai multe versuri în ordine descrescătoare din episodul Doña Endrina, probabil din niște folii desprinse din manuscrisul *T* sau dintr-un alt codex din aceeași familie, așa cum a presupus Sánchez-Cantón („Șapte versuri nepublicate din *Cartea iubirii bune", Revista de Filologia Española,* 5 [1918], pp. 43-45). Probabil că aceste versuri nu se află între strofele 766 și *767* , așa cum indică Sánchez-Cantón, pe care unii editori îl urmează, ci mai degrabă în intervalul dintre strofele 877 și 878.

[4] Așa face el, de exemplu, în *El Conde Lacanor.* Argote trebuie să fi cunoscut manuscrisul G sau unul similar în care lipseau versetele 1023e și 1025e, așa cum se poate observa din interpretarea lui Argote a versetului 1023e, „de dimineață devreme", comparativ cu interpretarea lui *S* , „și de ger mare", care este probabil

de Molina, care, la fel ca primele, provin dintr-un manuscris pierdut. În majoritatea cazurilor de citate indirecte, este recomandabil să se cântărească cu atenție valoarea surselor care le transmit. Citatele memorate, de exemplu, sunt întotdeauna periculoase din punct de vedere al fidelității textuale, dar la fel sunt și cele care provin din manuscrise pierdute, cum este cazul lui Argote de Molina, un savant competent, dar nesigur, deoarece avea o tendință naturală de a *modifica prin forță* și de a arhaiza textele medievale.*

A) Tradiție cu o singură mărturie

Poate fi scris de mână sau tipărit.

a) Tradiția manuscriselor

Un manuscris sau un codex poate fi *autograf,* adică în mâna autorului lucrării, sau o copie în mâna altcuiva.

În primul caz, este important să se facă distincția între *o schiță, un original* și *o copie autografă.* O *schiță* conține , în general, numeroase corecturi; cu alte cuvinte, prezintă un text în diferitele sale etape de creare. Vom numi *original autograf* o copie realizată din *schiță,* o copie în care, în mod firesc, autorul acordă o atenție deosebită - deși nu întotdeauna. O *copie autografă* este una pe care autorul a realizat-o din original sau din altă copie și, în multe cazuri, nu are o valoare mai mare decât o copie realizată de altcineva, deoarece autorul poate face aceleași greșeli sau chiar mai multe decât copiștii . Nu este întotdeauna ușor să distingem un original de o copie autografă. În general, o schiță conține de obicei numeroase corecturi - deși nu neapărat, așa cum este cazul, de exemplu, în cazul scrisorilor care pot fi atât schițe, cât și originale ; originalul va prezenta doar câteva corecții minore - deși textul poate diferi considerabil de schița pe care se bazează; iar copia nu va prezenta niciuna. Distincția dintre cele trei nu este arbitrară deoarece originalul, ca copie a unei schițe, va conține mai multe erori, dar va corecta și erori din acea schiță, în timp ce în copia autografă erorile vor fi mai

originalul, așa cum o dovedește versetul 100d, „vânt cu ger mare, suflare cu frig", dintre care cealaltă este o repetiție într-o metrică diferită. În opinia mea, interpretările lui Argote sunt *corectări *ope ingenti** și, în consecință, ar fi putut cunoaște manuscrisul G.

numeroase, deși autorul poate corecta și altele din original sau din copia care îi servește drept bază. În transmisiunile cu mai mulți martori, această distincție prezintă un interes deosebit.

În ceea ce privește copiile fără autograf, *un apograf* este un manuscris copiat după un autograf și care include uneori corecturi făcute de autor. Este obișnuit ca autorii să angajeze copiști profesioniști care pot lucra după o schiță, un original, o copie autografă sau pur și simplu după dictare. Pentru valoarea manuscrisului, este esențial să se facă distincția între un apograf și orice altă copie.[31]

Valoarea unei mărturii non-autografe sau apografe depinde de numeroși factori care trebuie cântăriți cu mare atenție , factori care nu pot fi reduși la o tipologie închisă. Fiecare limbă, fiecare perioadă, fiecare tip de operă, fiecare autor și fiecare text prezintă probleme diferite. Le vom aborda atunci când vom discuta despre transmitere.

b) Tradiția tipărită

În general, toate exemplarele tipărite ale aceleiași ediții sunt identice și, prin urmare, o mie de exemplare sunt echivalente cu o singură mărturie. Cu toate acestea, până în vremuri relativ recente, nu este neobișnuit ca exemplarele aceleiași ediții să prezinte diferențe, uneori foarte semnificative. Valoarea textuală a unei lucrări tipărite depinde și de mai mulți factori, deoarece cazul unei ediții vechi nu este același cu cel al uneia moderne; dacă este tipărită cu litere mobile, linotipie sau fototipografie; genul literar al textului; tipul de tipărire; dacă este realizată după un original sau o copie; dacă autorul a supravegheat procesul de tipărire etc.

B) Tradiție cu mai multe mărturii

Un text poate ajunge la noi prin intermediul a două sau mai multe surse. Editorul trebuie să stabilească relația dintre acestea, pentru care trebuie să efectueze o *colaționare.* colațiunea sau compararea tuturor mărturiilor între ele și stabilirea *variae lections* sau variantelor.

[31] Termenul *apograf* este folosit și pentru a se referi la un manuscris care este o copie a unui alt manuscris pierdut, fie el original sau copie. Manuscrisele copiate sub controlul autorului sunt numite și *idiografe.*

II. *COLLAT IO CODICUM*

O EDIȚIE RIGUROS CRITICĂ necesită colaționarea personală a tuturor mărturiilor, chiar dacă există numeroase ediții critice anterioare. Este adevărat că, uneori, „un efort imens — necesar din punct de vedere științific — nu dă adesea rezultate practic nesemnificative”.[32] Însă compararea directă a mărturiilor ar trebui să fie o condiție prealabilă critică inițială.

Deși considerată o metodă depășită, noțiunea de *coduri optime* este esențială în selectarea textului ce va servi drept bază pentru comparație. Noțiunea de *emendatio ope codicum,* care, așa cum am văzut, este legată de cea de *codex optimus* sau *editto vulgata și* căreia, în principiu, îi lipsește sens din critica lachmanniană, rămâne perfect valabilă în majoritatea edițiilor de texte vernaculare, și mai ales în cele medievale, întrucât se ia de obicei ca bază cel considerat de critici a fi codexul optim , care coincide frecvent cu *antiquior* sau *editto prin ceps.*

Colaționarea *codexului* este cea mai ingrată și una dintre cele mai delicate faze ale întregului proces editorial. Pentru a evita eforturile irosite și descurajante, este recomandabil să se urmeze aceleași criterii prestabilite de la bun început, deoarece orice modificare - de exemplu, în numerotarea rândurilor - va afecta aparatul critic, cauzând nu numai mai multă muncă pentru editor, ci și noi surse de eroare.

În cazul textelor în versuri, problemele sunt mai puține . Textele în proză, pe de altă parte, prezintă probleme inevitabile de aspect tipografic. Astfel, înainte de colaționare, editorul trebuie să cunoască aspectul ediției sale, deoarece variantele se vor referi la un anumit rând. Odată ce manuscrisul de bază a fost selectat, se poate opta pentru transcrierea

[32]A. Dain, *Les manuscrits,* Paris, Les Belles-Lettres, 1964 [2], p. 180-181.

acestuia sau compararea acestuia cu o ediție anterioară, cu condiția ca această ediție să îndeplinească standardele minime de transcriere și să se conformeze criteriilor ortografice care trebuie urmate. În acest caz, compararea cu ediția este preferabilă, deoarece economisește timp și reduce numărul de erori de copiere care ar apărea în mod necesar într-o transcriere. [33]Selecția manuscrisului de bază, codexul *optim ,* ar trebui, în mod ideal, să se facă *a posteriori.* Adică, odată ce s-au efectuat colaționarea și examinarea variantelor. În general, tradiția critică anterioară a efectuat deja această selecție sau, cel puțin, munca sa permite editorului, folosind aparatul critic anterior, să decidă singur în lumina variantelor. Dacă nu există o tradiție critică anterioară sau aceasta este puțin fiabilă, trebuie efectuată o examinare a manuscriselor cu colații prin încercări și erori pentru a alege manuscrisul de bază pentru colaționarea finală.[34]

Odată ce manuscrisul de bază a fost pregătit și numerotarea pe versuri sau rânduri și celelalte diviziuni pertinente au fost stabilite, manuscrisele rămase sunt colaționate cu acesta. Trebuie acordată o atenție extraordinară acestei lucrări, deoarece o colaționare deficitară - poate duce la erori ireparabile în atribuire. Nu este recomandabil ca o singură persoană să efectueze colaționarea . Deoarece , pe lângă lentoarea sarcinii, erorile cauzate de trecerea de la o mărturie la alta sunt numeroase. Este recomandabil ca abrevierea specifică fiecărei mărturii și variantei sale să fie de o culoare diferită de celelalte; în acest fel, o eroare în abreviere este corectată imediat prin culoarea variantei. Conform planului inițial, editorul va adnota toate variantele care se încadrează în aceasta. În acest sens, este de preferat să se greșească prin exces decât prin deficiență.

---

[33] *Viță de vie.* H. Frankel, *Testo critique e critique del Testo,* Firenze, Le Mounier, 1969, p. 5.

[2.] Colaționarea prin referințe încrucișate trebuie efectuată pe parcursul întregii lucrări și nu trebuie limitată la începutul și sfârșitul textului, deoarece tocmai aceste zone sunt cele mai predispuse la contaminare din cauza pierderii foliilor inițiale sau finale. Atunci când numărul manuscriselor este mare - cum este cazul Bibliei sau al *Divinei Comedii* - și colaționarea exhaustivă este practic imposibilă, se folosește adesea metoda *loci critici* dezvoltată de M. Barbi *(Per il testo della Divina Commedia,* Roma, 1891). Această metodă se bazează pe compararea anumitor pasaje problematice. Scopul este de a elimina o serie de *coduri de scriere* sau *de deteriorare* pentru a efectua *o colațiune* completă doar asupra celor considerate *mai bune.* Metoda, deși rapidă, poate fi riscantă *(vezi* A. Balduino, *Manuale di Filologia Italiana,* pp. 28-30). În aceste cazuri extreme, colaționarea cu ajutorul computerelor poate da rezultate pozitive.

Cu excepția cazurilor excepționale, strângerea mărturiilor trebuie să fie completă pentru a se putea proceda ulterior la eliminarea celor care sunt copii directe sau indirecte ale altora păstrate *(eliminatio codicum descriptorum),* ceea ce nu se poate realiza decât prin comparații exhaustive;[35] [36]pentru a descoperi contaminări și pentru a determina comportamentul fiecărei mărturii .

[35]Pentru dezvoltarea abrevierilor din perioada umanistă până în secolul al XIX-lea *, vezi* anexa „Conservatorismul și *aparatul critic",* în Kenney, *The Classical Text,* pp. 151–157. Și aici, greutatea tradiției împiedică consecvența criteriilor, afectând foarte mult citirea aparatului critic. De obicei, mărturiile sunt prezentate folosind majusculele italice ale alfabetului latin, majuscula fiind de obicei inițiala bibliotecii unde se află sau a fost păstrat codexul *(P* - Paris; I - Salamanca; *G* - Gallardo) sau locul publicării (Ai - Madrid; *B* - Barcelona). Prescurtarea prin care este cunoscut în mod tradițional un manuscris este de obicei respectată (P - Puñonrostro; *G* - Gayoso; *O* - Osuna), deși ar fi recomandabil să se specializeze *O* doar pentru „original" și X (și K în unele cazuri) pentru arhetip. În orice caz, sistemul de abrevieri utilizat trebuie să fie cât mai clar posibil și să facă întotdeauna distincția între absență, prezență, manuscris, ediție, dovezi indirecte și editori moderni. Acest subiect va fi reluat mai târziu, când vom discuta despre arhetip și aparatul variantelor.

[36] *Codicele descriptive* pot elimina erorile evidente din predecesorii lor și, mai important, pot păstra tradițiile pierdute și pot oferi lecții valoroase. Este bine cunoscut faptul că numeroase codice copiate de umaniști și considerate *descriptive* conțin perspective interesante. Istoria externă a manuscriselor și edițiilor este neprețuită. Cu toate acestea, doar o colaționare exhaustivă ne permite să determinăm, în majoritatea cazurilor, natura *descriptivă* a unui codex sau a unei ediții. De exemplu, primele două ediții ale *Republicii Literare* se bazează pe un manuscris păstrat - cu presupuse și, în opinia mea, apocrife, corecții autografe ale lui Saavedra Fajardo - prin intermediul unui manuscris pierdut care a servit drept model pentru ambele ediții. Cu toate acestea, modificările pe care le-a suferit textul sunt atât de numeroase și extinse (Planșele L-LVII) încât doar o examinare meticuloasă a variantelor ne permite să demonstrăm că acestea sunt *ediții descriptive* (o examinare care trebuie făcută direct asupra textelor sursă, deoarece anumite erori din lăudabila ediție a lui García de Diego ne împiedică să ajungem la această concluzie). Codicele *descriptive* sunt, desigur, inutile pentru reconstituirea textului S original, dar în unele cazuri interpretările lor nu ar trebui abandonate, deoarece ne permit să reconstituim dezvoltarea istorică a unui text.

SALUT. *EXAMINAȚI IO* ȘI *SELECTAȚI IO*

VARIANTELE

DUPĂ collatio *codicum,* editorul se confruntă cu un repertoriu de variante de calitate necunoscută. În principiu, trebuie să abandoneze orice prejudecăți evaluative cu privire la manuscrisul de bază, care este doar codex *op timus* în ceea ce privește colaționarea, întrucât în această etapă noțiunii de *variantă* îi lipsește orice indicație de valoare. Sau, cu alte cuvinte, într-un anumit *locus critic,* manuscrisele prezintă lecturi diferite *(A* versus *BDC, sau AB* versus CD, sau *ABC* versus D etc.), dar nu știm cine poartă lectura originală, dacă într-adevăr vreunul dintre ei a transmis-o. În aparatul critic, însă, noțiunea de *variantă* capătă o nuanță evaluativă, sau dialectică, în raport cu autenticitatea sau corectitudinea textului. În această fază a *recenso-ului,* modificatorii aristotelici - adăugare, omisiune , modificare de ordine, imutare - nu se referă la un model ideal - textul original, arhetipul *X* - ci la manuscrisul de bază.

Examinarea variantelor încearcă să stabilească originea textelor. Vechea metodă a *codices plurimi,* adică cea care presupunea că lectura corectă era transmisă prin consens majoritar, este logic falsă. Metodele cantitative, fără intervenția indiciului *,* Nici nu s-au dovedit eficiente în determinarea filiației. În prezent, singura metodă logică, bazată pe o teorie fundamentală a mulțimilor , este cea care folosește doar erori comune pentru a stabili filiația în mărturii.

În ceea ce privește autenticitatea unei copii, orice abatere de la original va fi fie o eroare, fie o inovație. Așa cum s-a indicat deja în discuția despre fenomenologia copierii, copistul comite o gamă largă de erori neintenționate. În anumite ocazii, el observă o eroare în modelul său și o corectează, fie cu ajutorul unei alte surse - iar copistul *contaminează* originalul - fie prin conjectură. În alte ocazii, în cele din urmă, el poate varia în mod conștient copia față de modelul său dintr-o

varietate de motive - lingvistice, morale, religioase, estetice etc. - adică introduce *inovații.*

Ambele noțiuni, *eroare* și *inovație,* spre deosebire de conceptul distinct de *variantă,* posedă un sens evaluativ clar. Este important, însă, să se facă distincția între lecțiile autentice sau originale și lecțiile corecte, deoarece atât erorile, cât și inovațiile sunt, în fapt, abateri de la un model ideal. Acest model, însă, poate fi cel original sau altul din care derivă toate dovezile păstrate și care este de obicei numit *arhetip* .[37] Acest arhetip poate transmite urmașilor săi lecții aparent corecte, dar neautentice. Și merită să ne amintim că o lecție autentică poate fi și eronată, deoarece, așa cum am văzut, autorii fac inevitabil greșeli în actul scrierii.

Examinarea variantelor trebuie, așadar, să se concentreze pe detectarea a două tipuri de abateri: cele ale mărturiilor în raport cu arhetipul lor X și cele ale arhetipului în raport cu Û-ul lor original. După cum se poate observa, examinarea variantelor în faza *recensământului* este o sarcină critică și foarte delicată, deoarece pentru a cunoaște abaterea — eroarea sau inovația — este necesară cunoașterea lecturii autentice sau a lecturii corecte, care se realizează, de obicei, doar, și nu în întregime, *a posteriori,* adică odată ce toate variantele au fost analizate și trasată descendența mărturiilor.

Examinând variantele, editorul va găsi două tipuri principale: lecții opuse, toate aparent corecte, și erori comparate cu lecții care sunt la fel de aparent corecte .

A) Lecții echipotente

Aceste interpretări contrastante, pe care în această fază a *recensiunii* le vom numi *echipolente* mai degrabă decât *aãiáforas* — termen care va fi folosit pentru variantele contrastante din *constitutio texts* — nu sunt, în principiu, utile pentru stabilirea filiației mărturiilor, dar nu ar trebui considerate indiferente sau nesemnificative atunci când contrastează două sau mai multe mărturii cu altele care au, de asemenea, o interpretare comună. Prin urmare, ele ar trebui selectate pentru utilizare ulterioară, atât cantitativ, cât și calitativ, în coroborarea filiației, care, după cum vom vedea, se realizează pe baza interpretărilor mai puțin importante.

Atunci când una sau mai multe mărturii sunt citite independent în comparație cu două sau mai multe altele, *interpretările lor singulare,* după examinarea care demonstrează că sunt fie erori, fie interpretări

[37]Pentru termenii *arhetip* și *original, vezi* pp. 59-71 și 84-87.

echivalente, vor fi, în principiu, date la o parte. Cu toate acestea, nu numai că nu ar trebui eliminate în această etapă *(eliminatio lectionum singularum),* dar vor fi folosite din nou pentru a verifica descendența, deoarece analiza lor va permite observarea comportamentului fiecărei mărturii și al fiecărei ramuri. Ca și în cazul *collatio codicum,* examinarea fiecărei mărturii trebuie să fie completă. O *interpretare singulară* poate fi, de asemenea, cea autentică sau corectă în comparație cu interpretările celorlalte mărturii , care în acest caz ar avea o eroare sau o inovație comună. Reiterez, prin urmare, că *interpretarea singulară* ar trebui amânată doar în această etapă - niciodată eliminată [38]. Când este vorba de o singură eroare sau de o lecție, echipamentul este o lentilă.

B) *Greșeală frecventă*

Lecțiile echipotente — cu excepția celor de autorat — [39]nu servesc în sine la afilierea mărturiilor, deși cantitativ pot fi orientative, mai ales atunci când nu se poate construi o *stemă* (deși, de fapt, este rar să existe numeroase variante echipotente și, pe de altă parte, nu se pot găsi erori comune).

Singurul criteriu eficient pentru stabilirea filiației este cel bazat pe *eroarea comună.* Pare clar că două sau mai multe mărturii care coincid într-o eroare vor fi în cele din urmă legate de un model comun în care a fost găsită eroarea respectivă.

Cea mai delicată operațiune în critica textuală constă tocmai în stabilirea corectă a *erorii comune,* deoarece nu orice eroare împărtășită de doi sau mai mulți martori este semnificativă și cu adevărat comună, adică nu provine dintr-un model în care a apărut deja. Doi sau mai mulți copiști pot cădea de acord asupra aceleiași erori din întâmplare, întrucât acestea sunt erori inerente procesului de copiere: haplografie, ditografie, salturi de la o copie la alta, *lectio facilior,* erori paleografice etc. Acestea sunt, așadar, erori accidentale independente sau *erori poligenetice ,* care, în principiu, nu au valoare formativă.[40] *Eroarea comună* este astfel

[38] *Vezi* în acest sens S. Timpanaro, *La genesi...,* p. 70.

[italieni] folosesc adesea termenul „ *variante redazioniale"* pentru a se referi la acest tip de variantă.

[40] Aceasta este, desigur, o problemă cantitativă și calitativă care nu este ușor de măsurat. Anumite tipuri de substituții, salturi dintr-un loc în altul și, în special, *erorile comune* își au adesea originea într-un strămoș comun, așa cum se poate observa în tradițiile în care acești strămoși comuni sunt păstrați. Se afirmă de obicei că o eroare

definită ca orice eroare pe care două sau mai multe mărturii nu ar fi putut-o comite independent.

datorată unui salt dintr-un loc în altul nu este semnificativă și, evident, nu este, dar pe măsură ce numărul *omisiunilor crește,* crește și probabilitatea ca acestea să fie erori comune. Mai mult, în anumite pasaje foarte repetitive, probabilitatea unui salt accidental este mai mare decât în alte părți. Nici inovațiile comune nu sunt semnificative în teorie, deoarece pot fi accidentale sau poate a existat o contaminare. Dar și aceasta este o problemă cantitativă și calitativă în care, având în vedere variabilele, este foarte dificil să se stabilească un calcul de probabilitate (probabilitatea ca doi copiști să comită o anumită inovație într-un anumit loc este de 0,009% - conform lui Silvio D'Arco Avalle, *Principii...,* p. 97). În orice caz, pentru liniștea cititorului, va fi rar ca numărul posibilelor erori și inovații poligenetice să fie foarte mare și să nu existe erori comune conjuncte evidente. Iar în cazurile în care numărul unor astfel de erori este scăzut, va fi dificil să se găsească erori comune semnificative.

 51 te. Este potrivit să se facă distincția, totuși, între *eroarea comună cu conjunctiv (conjunctive)* și *eroarea comună separativă (disjuncții).*

a) Eroare conjunctivă comună

Cartea *iubirii bune* a ajuns până la noi în trei manuscrise, *S, G și T.* Manuscrisele G și T conțin câteva erori comune, inclusiv următoarele:

1471 Atunci diavolul a vorbit, zicând: „Prietene, uită-te în jur și spune-mi ce vezi, orice." Hoțul s-a oprit să gândească, zicând: „Văd ceva urât: picioarele tale sunt rănite și nu știu ce altceva mai văd."
1472 „Văd o grămadă mare de pantofi vechi, tălpi rupte, haine rupte și legături vechi,
„Văd că ai mâinile pline de pisici: multe pisici atârnă de ele."
1473 Diavolul a răspuns: „Toate acestea câte ai spus și încă multe altele, încă două pe care nu le-ai cerut, le-am încălcat urmându-te, așa cum ai văzut;
non pu[e]do más so fritte, ten lo que mereți&te.
1474 „Pisicile acelea sunt arterele mele,"
„Pisicile și pisicile sunt multe dintre sufletele mele, pe care le-am prins în capcană; picioarele mele au răni însângerate care le urmăresc prin nopți și zile."

În mărturiile G și *T,* strofa 1472 lipsește. Întrucât cupla este necesară pentru sens și nu a putut fi omisă accidental în ambele, trebuie concluzionat că G și *T* prezintă-

[5] Tendința generală a ascendentului comun al lui GT este de a suprima acele pasaje din carte care manifestă anumite inconsecvențe (în acest caz, *ál non se qué vea* din v. 1471c), dar, întrucât strofa 1472 este corelativă cu 1474, cu greu ar putea fi o adăugare de către *S, și* chiar dacă ar fi, ar fi extrem de ciudat ca G și T să se fi - contaminat independent cu strofa 5, dar doar pentru a include strofa 1474, căreia îi lipsea sens fără 1472. Se poate argumenta că contaminarea s-a produs de la G la T sau de la T la G, dar este la fel de ciudat să contaminezi o strofă căreia, fără precedenta, îi lipsea sens. De asemenea, merită menționat că, așa cum voi sublinia mai târziu, variantele unui text nu trebuie analizate izolat, ci ca elemente constitutive ale unui set, ceea ce ne permite să stabilim o scală de valori precum o *eroare conjunctivă comună,* care poate fi, prin urmare, definită ca *acea eroare pe care două sau mai multe mărturii nu ar fi putut-o comite independent.*

b) Eroare de separare

În exemplul anterior știm că *G* și *T* au o eroare conjunctivă comună, dar, doar prin asta, nu putem determina dacă *G* este o copie directă sau prin mai multe manuscrise pierdute ale lui *T;* sau invers; sau dacă ambele, *G* și T, provin dintr-un antecedent comun - numit de obicei *subarhetip*[41] *și* reprezentat prin literele grecești minuscule, «, (3, și, etc.—), care poseda deja această eroare și care a transmis-o urmașilor săi:

a) *T* ' b) *G* c) a

G *T* *G T*

Când se discută despre *lectio jacilior,* s-a dat următorul exemplu:

1214 c vin în jurul ei, *behăind,* multe oi J *dansând* *G*
săritură *T*

Lecția corectă, evident, este *behăitul,* iar *săritul* este o inovație a lui *T* , realizată peste *lecția ușoară* a lui G , care se dovedește accidental a fi excesiv de imaginativă. În acest caz, T realizează o trivializare conștientă, care nu ne permite să afirmăm că *T* nu derivă din G, dar ne permite să afirmăm că G nu derivă din *T,* deoarece dacă *săritul ar fi fost* modelul, G nu ar prezenta o eroare bazată pe o *lecție dificilă,* așa cum este cazul *behăitului.*

În următorul caz, situația este inversată:

1399 a Călugărița din cor merge fericită în salon, b călugărul din a treia cameră merge fericit la trapeză: c călugărița vrea să audă vești de la ascultător, d călugărul lacom vrea să intre în tăietorul de cuțite. 5 a Doamna *merge fericită* în salon *G b călugărul* din a treia cameră merge fericit la trapeză *T c doamna* vrea să audă vești de la ascultător G

După cum se poate observa, textul corect este cel al lui *S,* care are o

mai nuanțată, și acesta este cazul Cărții *iubirii bune.* În orice caz , și pentru ca să nu existe nici cea mai mică ezitare în definiția *erorii conjunctive,* să presupunem că în G și *T* lipsește strofa 1473, absolut necesară pentru sens.

[4] Pentru termenul *subarhetip, vezi* pp. 68 și următoarele.

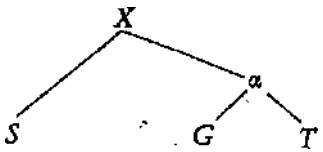
corelație și un sens perfecte, dar un copist cu greu ar fi observat, dacă ar fi văzut lectura lui G, că lectura din acest manuscris, pe de o parte, inovează — *magistral* — și, pe de altă parte, comite o *lectio facilior — o abordare superficială* — dacă nu este și o inovație trivializantă. Prin urmare, manuscrisul *T* nu poate fi atribuit nici direct, nici indirect lui G. T

Astfel, *G* și *T* prezintă *erori conjunctive* similare exemplului din secțiunea anterioară — hiatul din cupletul 1472 — și *erori separative,* care sunt definite ca *acele erori pe care un copist nu le poate observa și, prin urmare, nu le poate corecta prin presupuneri sau cu ajutorul altor manuscrise.*

Întrucât nici G, nici *T nu* sunt *codice descriptive — adică* copii directe sau indirecte —, deoarece prezintă *erori de separare,* dar la rândul lor sunt unite prin *erori de conjuncție,* ambele mărturii se întorc independent la o altă mărturie comună, dispărută, care transmite erorile de conjuncție, dar nu și pe cele de separare.

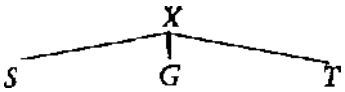
[7] În general, atunci când un manuscris este o copie directă a altuia, acesta este ușor de recunoscut; în cazul copiilor indirecte, nu este întotdeauna atât de simplu, mai ales când a existat o bogată tradiție de intermediari între codexul model și copie, care au introdus erori evidente din primul și au adăugat inovații. În toate, dar mai ales în anumite tipuri de tradiții, codicologia este absolut esențială pentru atribuire, deoarece metodele sale ne permit să determinăm locul compunerii, atelierul și chiar copistul și să datăm cu precizie codicele.

Ca *S,* Conform primului exemplu, acesta prezintă cupla 1472, omisă în strămoșul comun —d subarhetipul a— al lui *G* și T, filiația putând fi dedusă:



Totuși, omiterea strofei 1472 nu ne permite să separăm 5 de GT, deoarece este o *eroare conjunctivă* în *GT* , dar nu îndeplinește condițiile unei *erori separative,* dat fiind că un copist ar fi putut observa hiatul din context și să-l corecteze prin conjectură sau cu ajutorul unei alte ramuri.

Prin urmare, bazându-ne exclusiv pe exemplele anterioare, afilierea nu poate fi exclusă.



O eroare de separare este omisiunea în G și T a strofelor 1318-1331, a căror absență nu ar fi putut fi observată de un copist, deoarece au fost suprimate cu precizie în ascendentul lui *G* și T pentru a evita inconsecvența. Foarte probabil, multe dintre erorile cu conjuncții în *G* și *T* pot fi considerate cantitativ separative, chiar dacă individual nu îndeplinesc cerințele critice ale teoriei , deoarece un copist poate oricând fie ghici, fie contamina - mai ales un copist care este filolog al textelor clasice sau biblice. De exemplu, s-ar putea argumenta că un copist al ramurii *S,* familiarizat cu *Cartea Even Amor,* ar fi putut observa golul din strofele 1318-1331 și l-ar fi umplut cu ajutorul unei alte strofe pierdute. Nu este absolut imposibil, dar comportamentul general al ramurii S - care prezintă lacune comune cu *G* - și T, și în consecință erori conjunctive cu acestea care forțează stabilirea unui arhetip comun pentru cele trei mărturii — nu ne permite să suspectăm acest tip de intervenție. Dimpotrivă,

Strămoșul comun al lui G și T — subarhetipul *a* — manifestă o tendință clară de a suprima toate acele pasaje care denotă inconsecvențe cauzate de lacune în arhetip. Totuși, ca principiu general, nu este recomandabil să se prezinte doar lacunele — mai ales pe cele extinse — ca erori de separare, deoarece poate apărea contaminare; este necesar să se prezinte o colecție cât mai largă de erori minore care, tocmai datorită aspectului lor nesemnificativ, sunt cele care, de obicei, capătă în practică caracterul de separare . Următorul exemplu:

1316 a Pe cei care erau singuri înainte, de când *erau* căsătoriți, b I-am văzut însoțiți de doamne; c M-am întrebat cum de avea o atenție atât de generoasă, d pentru că este *întotdeauna... Mă gândesc la griji. S*

Cei	care	*au fost singuri*	înainte	, deoarece
sunt	căsătoriți	*GT*		
pumnul				c *G*
Am pus				*T.*
d	ca ornne,	care	are	doar	*multă*	*grijă*	*de GT*

Evident, lecția lui GT din versetul 1316d, *„are multe griji”,* este o trivializare a unei interpretări similare cu cea din 5, pe care subarhetipul *a nu a înțeles-o. Dacă* lecția lui *GT* - adică a - ar fi existat în arhetip, acesta ar fi trebuit să treacă la S, a cărui lacună indică faptul că a întâlnit o construcție ininteligibilă pe care, totuși, a păstrat-o, putând să o modifice conjectural în cel mai simplu mod posibil: *„se gândește mereu la griji”.* Foarte probabil, lecția corectă este *„se gândește mereu* la *griji”,* ceea ce ar explica lacuna din 5 (Planșa 1) cu forma anormală „*gândește”* și „*are ”* a lui *GT.*

Totuși, în cazul Cărții *iubirii bune,* nu se poate exclude ipoteza – ce-i drept, foarte improbabilă – că, deși *G* și *T* prezintă erori conjunctive și separative, ele se bazează independent pe același arhetip. Acesta este cazul ridicat de Timpanaro *(La genesi...,* pp. 67 și 137-139) a unui arhetip care a suferit modificări — în principal lacune *și* transpoziții, datorate pierderii paginilor și desfacerii — după copierea unei ramuri. Astfel, ramura 5 poate proveni dintr-un arhetip într-o stare mai completă sau mai pură decât cea utilizată de *G* și *T.* Un copist — nu autorul — la întâlnirea cu arhetipul deja incomplet — cu lacune care au ajuns la *S* — a eliminat toate acele locuri care prezentau inconsecvențe și a introdus inovații în manuscris care au trecut ulterior și independent.

Înțeleg că un cititor care caută în aceste pagini o formulă magică pentru a demonstra cu certitudine absolută existența unei erori comune separative va fi, fără îndoială, descurajat de o realitate difuză în care doar erorile comune conjunctive sunt demonstrabile. Aceasta este problema centrală și, deocamdată, insolubilă, a unei metode logice bazate pe eroare. Demonstrația erorii comune separative — adică cea care permite

stabilirea unor ramificații secundare (subarhetipurile) — se bazează pe argumente istorice și, în consecință, plauzibile, care nu pot atinge niciodată certitudinea absolută a unei judecăți logice precum cea care stă la baza demonstrației erorii comune conjunctive. Copistul — și cu atât mai mult în anumite perioade și tipuri de transmitere — poate conjectura și contamina, și, prin urmare, elimina, erorile comune conjunctive care rămân în alte ramuri ale aceleiași familii.

Aceasta este situația și de aici și controversele legate de afilierile numeroaselor lucrări. Totuși, analiza comportamentului fiecărei mărturii și experiența filologului cu anumite tipuri de tradiții ne permit să prezentăm o serie de argumente al căror grad mai mare sau mai mic de credibilitate va depinde, pe de o parte, de calitatea fiecărui caz specific care servește drept probă și, pe de altă parte, de cantitatea acestor cazuri. Din acest motiv , pentru a separa subarhetipurile și ramurile independente (dacă este posibilă realizarea acesteia din urmă, așa cum se va discuta mai târziu), cel mai bun criteriu, în opinia mea, va consta în prezentarea unui număr cât mai mare de dovezi de calitate variabilă: a) erori comune de separare, refutabile doar printr-o contaminare anormală;

minte la *G și T. Și* Timpanaro are dreptate *(vezi* p. 157) când indică faptul că acest fapt nu este indiferent față de reconstrucția lui *X* , deoarece, așa cum vom vedea , în lecțiile adiafore ale lui *A* și *BC,* acestea din urmă ar da lecția lui X fiind independente, în timp ce, dacă se întorc la un subarhetip ot, lecțiile echipolente ale lui *A* versus *a.* ar fi autentic adiafore (deși în cazul Cărții *iubirii bune* și în altele, nu am putut - determina dacă lecțiile comune ale mărturiilor care se întorc independent la a doua etapă a arhetipului se aflau deja în prima etapă sau erau inovații introduse în a doua și, în consecință, lecțiile echipolente ale lui *A versus* BC *în* examinatio de la *recensir),* ar deveni adiafore în *selectio* de la *constitutio iextus).*

b} erori comune de separare care pot fi refutate doar prin conjectura unui copist, dificil de explicat din punct de vedere istoric; *c)* Erorile comune sunt erori paralele probabile (adică acelea pe care un copist obișnuit le-ar observa cu greu); d) erori comune corectabile prin conjectură sau contaminare; *e)* erori comune nesemnificative, dar care ar putea fi atribuite unui strămoș comun (erori poligenetice); f) lecții echipolente. Toate aceste cazuri și *lecțiile singulare* ale fiecărei mărturii (erori și inovații) ne permit să observăm nu numai comportamentul general al fiecăreia dintre ele, ci și dacă acel comportament este consistent pe parcursul întregii lucrări sau variază în anumite zone, ceea ce indică de obicei contaminări sau modificări de model. Deși filiația textelor tipărite poate fi făcută pornind de la aceleași presupuneri de eroare ca și cea a manuscriselor, în majoritatea cazurilor există suficiente dovezi și indicii externe pentru a urmări clar familiile și contaminările . Calitatea erorilor este, de asemenea, diferită, deoarece și sistemul de copiere este diferit.

[9] Acesta este un fenomen obișnuit în tradiția medievală, în care copiștii folosesc caiete din diferite ramuri.

IV. *CONSTITUȚIA STEMMATIS* (I)

ARHETIPUL

CA ȘI în cazul diviziunii și fazelor criticii textuale, noțiunea de arhetip este legată de istoria filologiei clasice și, prin urmare, nu este univocă. Umaniștii folosesc termenul *arhetip* în sensul ciceronian al primei copii oficiale a unei opere clasice, pe care o serie de copii ulterioare , în special cele medievale, ar fi corupt-o.[XLII] Acesta este de obicei sensul pe care termenul îl păstrează până în secolul al XIX-lea, când, odată cu Madvig, *codex arhetypus* ajunge să semnifice - manuscrisul medieval transliterat din care ar deriva întreaga tradiție a unei opere - clasice, desigur. [Deși] teza nu este enunțată explicit de Lachmann sau de predecesorii săi, [s]-a presupus că acest *codex arhetypus* ar fi deja deteriorat de copiștii medievali. În centrul problemei, se pare, se afla o profundă rivalitate națională de origine antică, care opunea umanismul nordic celui periferic Italiei. De aici și disprețul lui Lachmann față de *manuscrisele receptores,* în general copii ale umaniștilor italieni, care erau considerate *deteriorate* și de obicei *de scripti* sau *eiiminaidi.* De aici și răspunsul filologiei italiene, condusă de Pasquali [·] în apărarea *scribilor recenți* și, în consecință, a noțiunii de arhetip medieval mobil - adică un arhetip cu variante din diverse ramuri, din care descendenții săi ar selecta lecția cea mai potrivită, în opinia copistului. În acest fel, *recenzorii* ar putea aduce învățăminte din arhetip,

---

[XLII] *Viță de vie.* Silvia Rizzo, *Il lessico...,* pp. 508-323, cu exemple de alte înțelesuri date termenului de către umaniști — cum ar fi „autograf", „ciornă ", „note", *scbedee* etc.

[2] *Viță de vie.* Timpanaro, *La genesis...,* p. 57-58.

[3] Timpanaro, *La genesi...,* p. 81 și urm., calificând judecățile lui Pasquali.

iar *eliminatio codicum descriptorum* ar trebui efectuată doar după analiza exhaustivă a tuturor variantelor sale: *recenzorii nu ar trebui să se deterioreze.*

La rândul său, confuzia terminologică este determinată nu doar de cauze istorice, ci și de diferitele funcții pe care termenul le îndeplinește în procesul de editare, atât în teorie, cât și în practică.

S-a subliniat deja că marele progres critic al secolului al XIX-lea a constat în stabilirea unei *recensio științifice* și, în consecință, a unei teorii a *recensio* , care nu este altceva decât o aplicare a logicii relațiilor la câmpul textual . Întrucât această teorie, evident, nu poate fi detașată de realitate, deoarece textele sunt obiecte concrete și nu entități ale rațiunii, se produce interferență terminologică în practică, creând confuzia rezultată prin utilizarea simultană a unui termen ca concept - ideal - și ca obiect - o confuzie care este exacerbată atunci când același termen, cu aceeași ambiguitate ca în *recensio,* este folosit din nou în *constilulio textus.* Deoarece nu există o formalizare clară pentru fiecare dintre funcțiile care apar în teoria și practica ambelor faze critice, termenii *original, arhetip* și *subarhetip* au devenit termeni ambigui, terenuri fertile pentru discordie critică.

Recensio încearcă să determine originea mărturiilor care au transmis o operă. Este evident că *aceste* mărturii trebuie, în cele din urmă *,* să fie urmărite până la un manuscris sau o lucrare tipărită care a avut sau are o existență fizică. Acest codex - au-

[4] G. Pasquali, *Storia della tradizione e crítica del testo,* Firenze, Le Monnier, 1952 [2] (prima ediție, care a apărut ca o recenzie a manualului Mass, a fost publicată în 1934).

[5] Pentru conceptul de *arhetip* în Pasquali (și în Dain) *vezi* GA Alberti, *Problemi di critica testuale,* Firenze, La Nueva Italia, 1979, pp. 6-8 în special.

O copie — sau apografie — sau ediție — realizată sub îngrijirea autorului — este denumită de obicei *codex original sau ediție originală* și, mai frecvent, *original,* care este de obicei indicat prin litera *O* din alfabetul latin sau prin literele grecești io sau Q. Întrucât actul scrierii presupune eroare, puține dintre aceste originale vor fi lipsite de erori. Dacă este un original autograf, erorile vor fi ale autorului; dacă este o copie apografică sau o ediție originală, autorul trece cu vederea erorile copistului. Fiind obiecte tridimensionale, originalele pot fi supuse acelorași riscuri ca orice altă înregistrare scrisă: modificarea ordinii din cauza desfacerii, pierderea paginilor, lacune, ștersături , modificări de

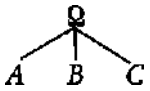
către alții etc. Dar termenul *„original”* poate fi înțeles și ca un text care reflectă voința autorului și nu corespunde niciunui codex sau lucrări tipărite specifice. Prin urmare, este un text ideal, deși compus din cuvinte și, prin urmare, real. Un exemplu; Fernando de Herrera a supravegheat cu atenție ediția Adnotărilor *la* Operele lui Garcilaso (Sevilia, 1580), corectând chiar și erorile tipografice de mână. [XLIII]Având în vedere că codexul original, probabil scris de mână, este acum pierdut, ediția din Sevilla este considerată originalul, conținând o serie de erori care au trecut neobservate de autor, în ciuda atenției sale meticuloase la detalii. În primul sens specific al termenului, vor exista tot atâtea *copii originale ale Adnotărilor* câte copii tipărite au existat. Cu toate acestea, deoarece nu toate copiile sunt identice - existând variante între ele - este posibil să se reconstruiască un text din toate, un text care nu a existat niciodată fizic, care corectează erorile trecute cu vederea de Herrera și selectează variantele. Acest text ideal va fi originalul *Adnotărilor în* al doilea sens al termenului, care este de obicei indicat prin aceleași abrevieri, O, w și Q, ca în primul sens specific.

Pentru a evita confuzia, pare evident că fiecare sens ar trebui formalizat cu o abreviere diferită; O pentru codex sau textul tipărit; Q pentru textul ideal. Totuși, se întâmplă ca în

[XLIII] *Vezi* J. Moll, „Probleme...”, p. 61, și JM Blecua, *„Operele lui Garcilaso cu adnotări de Fernando de Herrera”* [1952], în *Despre poezia epocii de aur,* Madrid, Gredos, 1970, pp. 100-105.

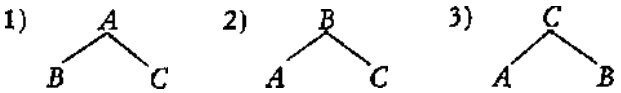
trebuie indicată conservarea sau pierderea codexului , așa că ar fi recomandabil să se utilizeze două abrevieri diferite: O pentru prezență și [O] pentru absență. În acest fel, citirea celor trei *stemmate*

O [Q]
A^B^C



Ar lipsi ambiguitățile.

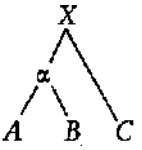
Recensio , care își propune să stabilească descendența, se bazează pe o teorie generală în care noțiunea de „ *original",* în sensurile sale anterioare, este lipsită de sens. Teoria se preocupă doar de relațiile stabilite între „elemente" și nivelurile de dependență. Astfel, posibilitățile combinatorii a trei elemente—

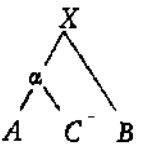


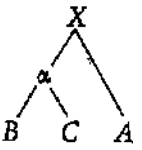
III) 1)

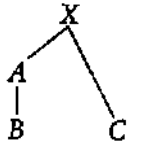
Cele [7] ale tale sunt următoarele:

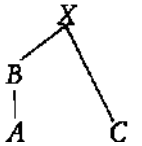
DDA 2) *B.* 3) C. 4) *A* 5) *B* i 6) *C.*
B. *C* și EXISTA *B.* 1 *A* *C* și 1 *A* *LA*
C. *C.* *B.*

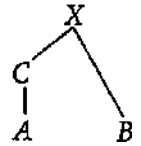
IV) 1) 

2) 

3) 

V) 1) 

2) 

3) 

însă , există patru tipuri de relații :

I): I; IlyV): A ; HI):^ ; [IV):] /\

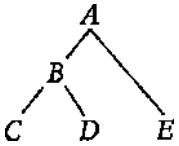
Și când trecem la *constituta textus, doar* următoarele tipuri sunt operative — după *eliminatio codicum descriptorum :*

III):

IV):

; V):

Astfel, în ceea ce privește nivelurile de dependență, *A* și B se află la același nivel în *stemă.*



că *X* este deja în *stemma*

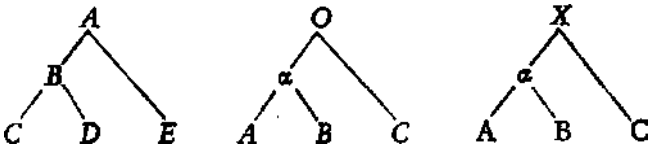
X

ABC-ul

deoarece atât *A,* cât și *X* sunt originea familiei, iar B este deja originea unei ramuri.

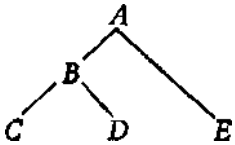
Când se află în procesul de *recenzie* Variantele sunt analizate pentru a stabili filiația; această analiză se realizează prin intermediul erorilor comune. Știm că toate mărturiile vor fi în cele din urmă urmărite către un anumit O original (sau [O]). Dacă originalul este păstrat și este, prin urmare, una dintre mărturii , teoretic contează puțin, deoarece relațiile dintre mărturii nu ar trebui modificate din acest motiv, având în vedere că metoda erorilor comune - în teorie, repet - este irefutabilă . În principiu, așadar, noțiunile de codex specific sau de text ideal sunt irelevante pentru procesul logic al filiației. Eroarea comună este aici un concept operativ pentru filiație, chiar dacă ideea de eroare presupune existența unei scrieri specifice și noțiunile de corectitudine și autenticitate. Cu alte cuvinte: pentru a găsi eroarea comună, se analizează diferitele lecturi ale unui loc critic , în care unele mărturii aduc lectura corectă - care poate fi autentică sau nu - și altele, sau toate, lectura eronată - care poate fi, de asemenea, autentică, provenind dintr-un *O original. Astfel, fiecare* eroare comună provine în mod necesar dintr-un codex specific care a transmis-o; dar funcția sa în *recenzie* Nu este altceva decât să stabilești relații logice fără să-ți faci griji cu privire la concretețea mărturiilor.

Întrucât două sau mai multe mărturii care prezintă o eroare comună vor fi în cele din urmă urmărite până la un strămoș care își are originea în acea eroare, în teoria recensiunii, *stemmata sunt* irelevante.

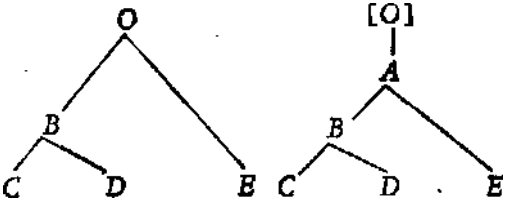


deoarece toate trei se reduc *LA* relația *X*

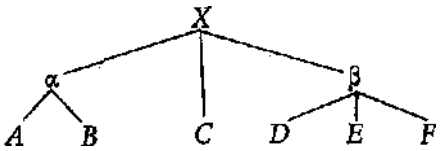
unde *X indică ramificarea primară și secundară. Aceste X-uri, aflate deja pe planul abstract al* relațiilor de dependență , sunt de obicei numite *arhetip* și *subarhetip.* Astfel, în relația abstractă a mărturiilor



Mărturia *A* ar funcționa ca arhetip, iar B ca subarhetip, indiferent dacă, atunci când se trasează *stema concretă* , mărturia *A* poate fi O-ul original — și, în consecință, se va folosi acest acronim — sau o mărturie care, în cele din urmă, se întoarce prin mărturiile *pierdute* la [O]:



În ambele cazuri, *O și A* funcționează abstract ca arhetipuri, deoarece ramificarea primară începe de la ele . Dacă arhetipul nu este păstrat și nu există dovezi clare că poate fi identificat cu [O], acesta este de obicei indicat prin litera X, iar subarhetipurile prin literele grecești *a,* P și așa mai departe.

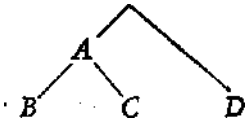


După cum se poate observa, în procesul filiativ, *arhetipul* și

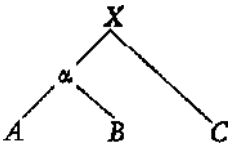
subarhetipul sunt termeni care se referă la codice sau lucrări tipărite specifice, fie ele păstrate, fie pierdute, și simultan la funcții relaționale abstracte. Odată formalizate în *stemma* , aceste funcții sunt relevate prin poziția lor, iar prezența sau absența lor este de obicei indicată, sau ar trebui indicată, prin literele majuscule ale alfabetului latin - prezența - și prin literele minuscule ale alfabetului grec - absența. Astfel, în recensio , termenul *arhetip* se poate referi la un codex specific și, în același timp, la o funcție relațională. Codexul se caracterizează prin transmiterea erorilor conjunctive comune tuturor descendenților săi, iar funcția este determinată de prezența acestor erori. Sau, cu alte cuvinte, erorile codexului specific sunt relevante doar pentru stabilirea funcției și construirea unei *stemma* care facilitează *constitutio textus.*

Totuși, în realitate poate apărea următoarea relație ;

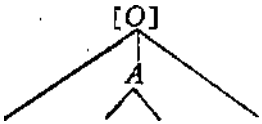
SAU



care se reduce la abstractizare



În ambele cazuri, O, *X și A* îndeplinesc deja aceeași funcție. Și totuși, în primul caz, se poate întâmpla ca *O* să nu transmită nicio eroare comună descendenților săi - așa cum se întâmplă, de exemplu, în cazul textelor foarte scurte - deși *A* trebuie în mod necesar să le transmită lui B și C. În primul caz, funcția lui O nu a fost determinată de absența erorilor, ci pentru că știm că *O este originalul, deoarece teoretic, această stemma* nu poate fi atinsă , dat fiind că pentru ca funcția arhetipului să existe, trebuie să existe o eroare comună într-un codex specific, care poate fi O *sau X.* Stemma pe care le-am construi ar fi (schimbând acronimul *O* cu altul —E, de exemplu—):



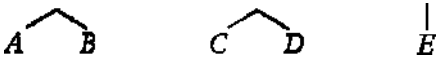
E *BCD*

Umaniștii numeau în general acest cuvânt [O] *arche -typtis, iar* conform etimologiei cuvântului, sensul este corect.

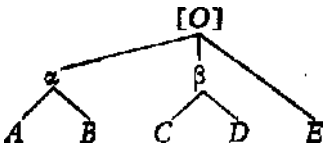
Astfel, fără a părăsi *recapitularea,* putem găsi termenul *de arhetip* aplicat următoarelor conținuturi: *a)* unui codice specific care este originea ultimă *a fortiori* a întregii tradiții, a cărui existență nu necesită nicio dovadă și care este denumit de obicei „original"; *b)* unui codice medieval transliterat, origine a tradiției păstrate a unei opere clasice și care, în consecință, nu poate fi niciodată identificat cu *O* sau cu [O], deși poate fi identificat cu un codice existent; c) unui codice specific, pierdut sau păstrat, original sau copie, transmițător al erorilor conjunctive comune descendenților săi, care în teorie se exprimă cu *X și* în practică cu abrevierea corespunzătoare mărturiei păstrate O, *A, B, C* etc., sau cu *X* dacă aceasta s-a pierdut; și d) unei funcții relaționale, determinate de eroarea comună, interdependentă cu c) și exprimată în același mod.

În toate cazurile, *arhetipul* este sau este considerat ca o unitate; prin urmare, orice ramificare secundară — exprimată cu literele grecești minuscule a, y etc., în teorie pentru a indica funcția și în practică pentru pierdere și funcție — este în general numită *subarhetip,* al cărui număr este teoretic infinit.

Se întâmplă frecvent însă ca, atunci când se analizează variantele mărturiilor, erorile comune să le împartă în două sau mai multe familii aparent independente – caz menționat anterior. Întrucât aceste familii sau ramuri nu au erori comune, vom întâlni următoarea situație:



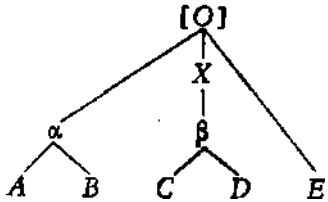
Cu sensul *a),* stemma ar fi *:*



Arhetip (Arhetip)

Subarhetipuri

Con la acepción *b*):



Original

Arhetip (pierdut)

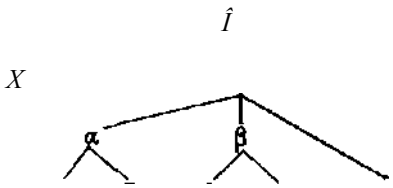
Subarhetipuri

Aceasta este o soluție pe care ar accepta-o doar acei critici care credeau în arhetipul transliterat ca rădăcină a oricărei tradiții, fără a specifica - dacă acesta era deja deteriorat și, prin urmare, existența sa nu trebuia dovedită. Pentru criticii care postulau un arhetip mereu deteriorat, situația nu putea fi luată în considerare în mod practic, deoarece toți descendenții ar trebui să prezinte erori comune.

În cazul interpretărilor c) și *d),* situația nu are o soluție care să nu contrazică însăși definiția arhetipului, întrucât strămoșii comuni ai lui *A*

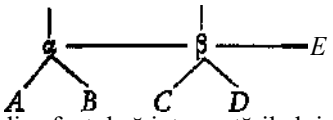
și *B* și ai lui *C* și *D* nu s-ar încadra nici în definiția *arhetipului* — transmițătorul erorilor comune tuturor descendenților —, nici în cea a *subtipului,* deoarece, în interpretările c) și *d),* un subarhetip nu poate apărea fără un arhetip, întrucât nu este nici arhetip, nici nu funcționează ca atare în teoria filiației bazată pe eroare. Ne confruntăm, așadar, cu codice specifice și, în același timp, cu funcții cărora le lipsește o terminologie proprie.

Pur și simplu se întâmplă că într-o teorie bazată pe eroare, conceptul de „original" cu sensul de text ideal nu are nicio valoare operațională. Teoria nu ia în considerare dacă o lectură este autentică sau nu, ci mai degrabă dacă o lectură este o eroare semnificativă transmisă descendenților. Prin urmare, trei ramuri independente vor fi în cele din urmă trasate înapoi la un antecedent comun - care nu este un arhetip, deoarece nu transmite erori comune - care poate fi definit ca mulțimea a cărei funcție caracterizatoare este de a transmite doar lecturi corecte - fie ele autentice sau legitime. Acestui mulțime îi lipsește în prezent un termen propriu în teoria filiației, deoarece nu este nici arhetipul, nici originalul, deși poate fi identificat cu acesta din urmă în *constitutio textus.* În practică, din *recensio* putem observa că o *lectio communis* din cele trei ramuri nu este legitimă și, în consecință, nu poate fi din U - deși poate fi din *O* (de exemplu, o emendare de către o altă mână în codexul O). Dar acest fapt nu ne permite să stabilim *stemma:*



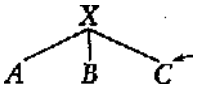
ABCDB

Lecția comună a lui a, O și *E,* deși corectă - deși nu legitimă - nu unește ramurile care o posedă, deoarece s-ar fi putut produce o contaminare între ele, contaminare care trece neobservată, deoarece linia genealogică nu poate fi stabilită. În aceste cazuri - care sunt cele mai frecvente - nu putem urmări nicio *stemă în recensio* și ne vom limita la prezentarea relațiilor:



în care ordinea ar indica faptul că interpretările lui *a* — pe care îl putem numi *strămoșul comun* mai degrabă decât subarhetipul — coincid mai des cu 0 decât cu *E.* După cum vom vedea în *constitutio textus,* a + 0 + *E* s-ar putea să nu reconstruiască *X* sau Í2.

Se poate vorbi pe bună dreptate despre *arhetipuri doar* în cazurile în care s-a atins o *stemmă* și se poate demonstra — ceea ce este foarte dificil — existența unor contaminări provenite dintr-un alt arhetip pierdut (sau mai bine, dintr-o altă ramură pierdută a lui Q, dat fiind că *Y* nu ar transmite erori, ci lecții corecte):



Având în vedere multiplicitatea semantică și formală a termenilor „ *original"* și *„arhetip",* o polisemie din motivele deja explicate, pare evident că o artă sau o metodă precum critica textuală ar trebui să tindă la univocitate în utilizarea termenilor, pentru a nu ajunge să devină o artă războinică ce provoacă dispute scolastice. Ofer mai jos o serie de sugestii pentru *recenzie:*

1. ® Nu folosiți niciodată termeni ambigui precum *original sau arhetip* fără a clarifica sensul în care sunt folosiți la momentul respectiv.

2. *În* teoria *recensiunii ,* termenul *original* este lipsit de sens și, prin urmare, nu ar trebui utilizat ca funcție . *Un arhetip* este o abstracție a unei funcții caracterizată prin transmiterea erorilor comune tuturor descendenților, iar *un subarhetip* este unul care le transmite *la* doi sau mai mulți dintre descendenți. Pentru aceste noțiuni, literele grecești X ar putea fi folosite pentru *arhetip* , iar φ, τ, φ etc., pentru *subarhetipuri.*

3. În *practica* recensiunii , termenul *„original"* se referă întotdeauna la un codex sau o lucrare tipărită conservată sau pierdută , O. *Chiar* dacă funcționează ca un arhetip, adică transmite erori comune, va fi numit *original.* Termenul *„arhetip"* se va referi la un codex sau o lucrare tipărită pierdută sau conservată , *A* , *B* , C etc., care transmite erori comune tuturor manuscriselor. *Subarhetipul* va fi codexul sau lucrarea tipărită pierdută sau conservată, a, i1, y etc., sau cea conservată, A, B, C etc., care transmite erori comune la două sau mai multe dintre manuscrise, dar nu la toate.

V. *CONSTITUȚIA STEMATIS* (II)

„STEMMA CODICUM"

DUPĂ examinarea și selectarea variantelor, dacă în condiții optime editorul poate demonstra cu certitudine absolută existența unui arhetip și a unor subarhetipuri sau ramuri independente, va trasa *stemma codicum.* [1] Insist că certitudinea în afilierea mărturiilor trebuie să fie totală — în limitele științelor umane — deoarece, altfel , este de preferat să nu se construiască nicio *stemma* și să se limiteze la indicarea afilierilor ramurilor inferioare, dacă acestea pot fi verificate.

Erorile comune, atât conjunctive, cât și separative, ar trebui să fie evidente, iar într-o lucrare de o anumită lungime, care ar putea deriva din arhetipuri diferite, acestea ar trebui să apară peste tot. Găsirea unor erori comune incontestabile este, așa cum s-a indicat deja, foarte dificilă, iar multe *stemmate* care apar la începutul edițiilor critice nu rezistă unei analize riguroase. Bédier a fost pe bună dreptate surprins de procentul ridicat de *stemmate bifide* , adică cele cu două ramificații, comparativ cu numărul mic al celor cu trei sau mai multe.[44] [45]De ce această tendință stranie când posibilitățile de a relaționa șapte mărturii, de exemplu, sunt paisprezece, iar dintre acestea paisprezece doar trei răspund la *stemmata* a două ramuri? Pe lângă motivele tehnice pentru copierea textelor medievale, principalul motiv este acela că acestea au fost construite fără a se lua în considerare contaminarea, atât de greu de detectat în anumite cazuri și, mai presus de toate, tendința generală de a uni mărturii de

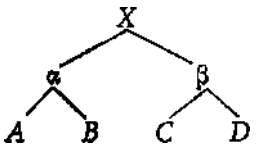
---

[44]Termenul apare pentru prima dată la Zumpt, în ediția sa a Ciceronis *Verrinarum libri VII* (Berlin, 1831); *vezi* Timpanaro, *La ge- itesi...,* p. 46.

[45]Joseph Bédier, *La tradition manuscrite du Lai de ¡'Ombre,* Paris, Champion, 1929 (publicat ca articol în *Remtania,* LIV [1928]).

origine îndoielnică: oricine a realizat o *recensio extinsă și complicată* vrea să-și vadă efortul răsplătit cu certitudinea de a putea atribui afiliere mărturiilor și de a construi o *stemma* care – pe lângă faptul că oferă un aspect mai științific unei lucrări filologice – îi facilitează fixarea textului.[46]

Există însă și alte motive, mai convingătoare. În realitate, Bédier a formulat greșit întrebarea, deoarece nu ar fi trebuit să fie atât de surprins de existența stemmatelor cu două ramificații, *cât de posibilitatea de a trasa o stemmă* cu mai mult de două ramificații. Acesta nu este un paradox - un alt paradox similar celui al lui Bédier - ci mai degrabă o aplicare corectă a unei teorii bazate pe eroare. În secțiunea anterioară, s-a indicat că, în această teorie, arhetipul *, ca* funcție, se caracterizează prin transmiterea erorilor comune descendenților săi. La un nivel inferior, *subarhetipurile îndeplinesc aceeași funcție.* O *stemmă* - adică reprezentarea grafică a unei linii - nu poate fi construită pe lecții comune, ci mai degrabă pe erori comune . Prezența unei erori comune ne permite să afirmăm categoric că dovezile care o posedă se referă la un *arhetip* - atunci când toate prezintă aceeași eroare - sau la un *subarhetip* - atunci când două sau mai multe o fac, iar cele rămase se citesc corect. Însă nu se pare că teoria poate demonstra că absența erorilor comune între diferitele ramuri presupune independența tuturor ramurilor una față de cealaltă. O teorie bazată pe eroare poate doar afirma dependența . Într-adevăr, dacă *A și B* au erori comune, iar *C* și *D* au erori comune, iar toate patru coincid și ele în ceea ce privește erorile comune, afilierea este incontestabilă.



Dar dacă apare un nou martor, fi, care se întoarce la *X* deoarece are o eroare comună cu *ABCD* și, în schimb, nu are nicio eroare comună cu ayp, nu se poate urmări o singură *stemă* .

[46] Despre această problemă, *vezi* Timpanaro, *La genesi,..,* pp. 123-150 (Anexa C : „Steme bipartite și tulburări în tradiția manuscriselor") și GB Alberti, *Problemi dì critica textuale,* Florența, 1979.

X

ABCDE

Deoarece se poate afirma doar că *E* nu aparține ramurilor generate de ï și fi, dar nu și că este o ramură independentă , deoarece se poate întâmpla ca *E* să descind dintr-o legătură între *X* și œ sau între *X* și p, să fi transmis erori comune lui *E a* sau *E* p, erori comune care trec neobservate în practică sau pe care le considerăm nesemnificative. Deoarece o eroare poligenetică este definită prin negație: orice eroare care nu îndeplinește cerințele critice ale unei erori comune pe care doi martori nu o pot comite independent. O *lectio factilior* poate apărea accidental la trei martori independenți; prin urmare, nu poate fi folosită pentru a uni acei martori. Totuși, această presupoziție critică nu dovedește că cei trei martori nu se duc înapoi la un altul care poseda deja acea *lectio factilior.* Erorile evidente comise de un strămoș anterior subarhetipului ar fi putut fi eliminate fără a lăsa urme în el, dar ar fi putut trece la un alt descendent , care, posedând doar *erori singulare,* rămâne detașat de ramură. Astfel, în acest caz, celelalte posibilități de filiație nu pot fi respinse :

X *X*

ABECDA \ ECD

Dacă absența erorilor comune ar demonstra independența - mărturiilor, ar fi irelevant pentru reconstrucția lui £i dacă toate au fost atribuite unui arhetip ca ramuri independente sau dacă toate au fost atribuite independent și la [0], deoarece, așa cum a subliniat Bédier, ramurile independente fără arhetip nu sunt paralele care se intersectează la infinit. Sunt paralele care se intersectează la [O].

stemmatei nu poate fi demonstrată prin procedura bazată pe erori . cu mai mult de două ramuri, deși în teorie și în practică relațiile cu mai mult de două ramuri sunt posibile și reale. În teorie nu pot fi demonstrate, în practică pot, dar cu metode lipsite de erori. Acesta este, de exemplu, cazul textelor tipărite deoarece deținem date externe care ne permit să

afirmăm că nu există o verigă lipsă între X și *a,* sau între X și (i).

Probabilitatea ca absența erorilor comune să fie într-adevăr un indicator al independenței ramurilor este mai mare, deoarece, având în vedere că copiștii fac în general o eroare pe pagină, este puțin probabil ca vreunul dintre ei să îndeplinească cerințele critice pentru o eroare comună semnificativă care nu a fost transmisă descendenților lor. Cu toate acestea, în practică, fiecare caz este unic, iar găsirea erorilor comune în ramurile superioare este extrem de dificilă. Prin urmare, editorul ar fi înțelept să nu stabilească nicio linie genealogică cu mai mult de două ramuri fără a lua în considerare mai întâi diversele posibilități, cu excepția cazului în care are dovezi convingătoare pentru a justifica o singură *stemma* cu trei sau mai multe ramuri. Și, bineînțeles, nu vor construi o *stemmată* cu două ramuri bazată pe dovezi slabe, așa cum se întâmplă adesea.

Această limitare a teoriei va cauza, fără îndoială, neliniște în rândul celor care caută o metodă care să rezolve toate problemele.

CARTEA ÎNTÂI: V. „CONSTITUTIO STEMMATIS" (il) 77 fără a admite beneficiul sănătos al îndoielii. Până în prezent, însă, nu a fost găsită nicio metodă mai obiectivă și rămâne cea mai puțin subiectivă dintre metodele posibile. De asemenea, merită să ne amintim că *liti eroe bumaniores* nu sunt științe exacte și filologul trebuie să depășească un anumit complex de inferioritate în fața reprezentanților altor ramuri ale cunoașterii. *Stemma* - reprezentarea grafică a descendenței - conferă într-adevăr un aer „științific" unei prefețe a unei ediții critice. Dar neajungerea la o *stemma specifică* după *recensiuni* Nu denotă o probitate intelectuală mai mică sau cunoștințe mai puține - în multe cazuri, indică contrariul. Și, deși problemele pe care editorul trebuie să le rezolve în *constituiutio textus* vor fi diferite, să nu uităm că o *stemma este, în cel mai bun caz, o îndrumare ,* dar nu un panaceu universal care rezolvă mecanic o problemă istorică. [47]Stemmata nu se construiește și nu se aplică *sine iudicio.*

---

[47] Cf.: „Trebuie și vrem să ne bazăm pe propria judecată personală dacă am decis să ne ocupăm de *humaniora;* și trebuie și vrem să facem acest lucru în timpul fiecărei operațiuni filologice: de exemplu, în timpul interpretării textului, care este inextricabil legată de critica textuală. Din fericire, pentru interpretare, nu numai că multe reguli greșite sunt adesea trecute cu vederea , dar este și imposibil să se inventeze reguli mecanice, urmând exemplul unei metode «științifice» greșit înțelese" (Hermann Frinirei, *Testo critico...,* p. 41).

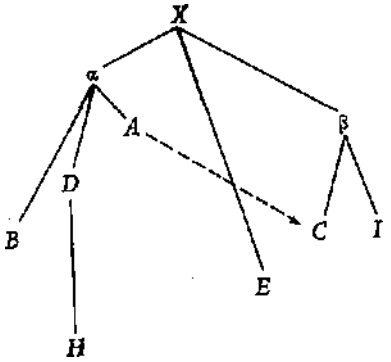
În această ultimă fază a *recensiunii,* contaminarea — destul de răspândită în anumite perioade și tipuri de tradiție — va fi luată în considerare pentru a o include în *stemma* și vor fi indicate și *codicele descrise* care vor fi eliminate doar odată cu aplicarea *stemma* în *textusul constitutiv.*

Stemmata *codîcum* De asemenea, sunt adesea reprezentate cu linii verticale și orizontale:

X

Eu eu
un i
eu 1 -- 1 F —' --- 1
Un BCD *E*

Editorul va alege în funcție de preferințele sale estetice, dar pare preferabil să rezerve verticalitatea pentru ramificații independente și *codice descriptive* și orizontalitatea doar pentru anumite tipuri de contaminare (care sunt de obicei reprezentate cu săgeți — ---------- - ---- - ---- >, indicând direcția acesteia) sau pentru cazurile de *stemate incomplete* în care sunt cunoscute doar afilierile ramurilor inferioare.
În cazurile în care datele codicelor sunt cunoscute, și de obicei în cazul textelor tipărite, abrevierile sunt plasate de obicei la înălțimi diferite (cele mai joase, logic, indică o mai mare modernitate a mărturiei și invers). La rândul lor, ramurile care sunt mai apropiate din punct de vedere al lecțiilor vor fi plasate, chiar dacă sunt independente, mai aproape decât cele mai îndepărtate:



LIBRO SEGUNDO

Constitutio textus

INTRODUCERE

DUPĂ faza pregătitoare a *recensiunii,* editorul poate fi reușit să clasifice toate manuscrisele și, în consecință, să întocmească un *stemma codicum* lipsit de contaminare sau care o conține – și, bineînțeles, fără variante auctoriale – sau concluziile sale pot fi negative și poate nu a reușit să determine niciuna sau doar unele dintre relațiile stabilite între manuscrise . În ambele cazuri, el va proceda la *examinarea* și *selecția* variantelor, deși cu aplicații diferite în fiecare situație, așa cum vom vedea.

Pasquali *(Storia...,* p. 126) a introdus termenii *„recensione chiusa*"* și *„recensione aperta*"* pentru a distinge acele tradiții al căror arhetip — medieval — putea fi reconstruit mecanic *(„chiusa*")* sau cu ajutorul *¿udiri um („aperta*"),* chiar dacă este o tradiție necontaminată. Ambii termeni au avut un succes deosebit, dar prin alterarea câmpului lor semantic original. Pentru Dain *(Les manuscrits,* p. 130), o *„tradiție închisă"* este una care a suferit doar transliterare . Pentru Martin L. West *(Critică textuală și tehnică editorială, Stuttgart, 1973, p. 14), o* tradiție *„închisă*"* este una care permite construirea stemei *și una „deschisă*"* căreia îi lipsește. Pentru a evita această confuzie terminologică, pare convenabil să urmăm sfatul lui GB Alberti *(Problemi...,* pp. 17-18) care, după ce a studiat meticulos problema în primul capitol al cărții sale, recomandă respectuos abandonarea terminologiei lui Pasquali, propunând în schimb termenul de *„recenzie mecanică "* , pe care acesta din urmă l-a numit „închisă". Întrucât aplicarea mecanică a *stemmei* apare rar – și, în plus, nu este recomandabilă – mi se pare preferabil să stabilesc o distincție între *recensio sine stemmate* și *recensio cum stemmate* și, în același timp, să o subîmpart pe aceasta din urmă în *stemmata pitra și stemmata impura,* adică cu contaminări sau cu probleme de variante și reelaborări auctoriale (folosesc această terminologie genealogică a vinului pentru că este cea mai consistentă cu metafora centrală a criticii textuale, dar se poate folosi un alt termen, sau deloc, cu condiția să se

specifice tipul de tradiție).

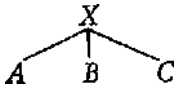
I. *EXAMEN* ȘI *SELECȚIE* (I)

APLICAREA STEMEI *fără* CONTAMINARE SAU VARIANTE ȘI REFORMULĂRI AUTORIALE

STEMMA *codicum,* așa cum am menționat deja, nu este construită pentru a da filologiei o aparență științifică și a provoca admirația neofiților. Atunci când editorul, prin metoda erorilor comune, poate trasa în mod fiabil o *stemma,* scopul său nu este altul decât acela de a garanta o reconstrucție mai exactă - mai puțin subiectivă - a arhetipului X sau x> sau a originalului [O] u 2.

În *constituta texius,* arhetipul poate fi înțeles ca un codex concret X sau ca un text ideal x> care ar putea fi definit ca textul ideal care, dintre toți cei posibili, este cel mai apropiat de originalul ideal 2, cu care poate fi chiar identificat.

Având în vedere, de exemplu, *stema codicum* a *recensioului*

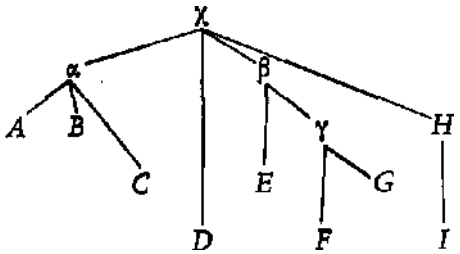


În condiții optime, editorul poate reconstrui codexul X până la cele mai mici detalii - goluri, număr de rânduri pe pagină, font etc. - [48]; totuși, pentru a ajunge la această *stemă,* a trebuit să descopere erori comune în *ABC.* Editorul poate alege - conform concepției sale despre critica textuală - să mențină aceste erori sau să încerce să le corecteze practicând

[48]Reamintim încercarea în mare parte validă a lui Lachmann de a reconstrui arhetipul lui Lucrețiu, cu numărul de rânduri și pagini *(vezi* Timpanaro, *La genesi...,* p. 68?).

emendatio ope in genii și, în consecință, reconstruiește un model ideal x > gnú. Lipsind erori, acesta este identificat cu ü în teorie, deși în practică putem reconstrui x cu certitudinea că nu reconstruim Q - în cazul, de exemplu, al tradițiilor mobile sau fluctuante - ci mai degrabă textul ideal cel mai apropiat de acesta.

Astfel, în teoria *constitutio textus,* noțiunea de eroare, care în *recensio* era substanțială, nu are relevanță atunci când se aplică *stemma.* În teorie, având în vedere *stemma*[49]

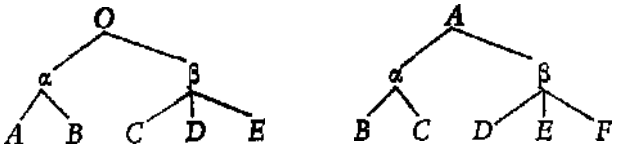


Putem reconstrui a atunci când cel puțin doi dintre martorii săi sunt citiți împreună sau când, în cazul în care toți trei sunt citiți independent, unul dintre ei o face împreună cu celelalte ramuri. În mod similar, x va fi reprezentat de cel puțin două dintre ramuri atunci când celelalte două sunt citite diferit și independent . Astfel, o. + p = y, c + D = x, C + P - X> D + *H* = Xf P 4 - H - y. În cazul subarhetipului, dacă *E* yy prezintă lecții diferite unul față de celălalt și, la rândul lor, din mărturiile rămase , p nu poate fi reconstituit exact, deoarece, în teorie, *E* și yy prezintă o probabilitate de 50% ca

[49]În ciuda îndoielilor cu privire la construcția *stemmatei* Nu folosesc titul bipartit; exemplific cu cazuri cu mai mult de două ramificații, astfel încât cititorul să poată urmări mai ușor metoda Lachman. În plus, aceste *stemmate* Ele apar, sau mai degrabă pot fi demonstrate, în tradițiile tipărite .

să transmită lecția lui p. Același lucru s-ar întâmpla dacă <x, D, py H> ar fi citite independent, întrucât fiecare dintre ramuri — în teorie, repet — ar prezenta o probabilitate de 25% de a transmite lecția lui x. În cazul mărturiei I, deoarece derivă din *H,* nu are nicio valoare pentru reconstrucția lui x> și, prin urmare, poate fi eliminată *(eliminatio codicum descriptorum).*

După cum se poate observa, dacă *recensio* urmărește descendența pornind de la erori comune, *constitutio textus* reconstruiește un text conform lecțiilor comune ale diferitelor ramuri. Noțiunea de *arhetip* este, prin urmare, distinctă și nu se poate referi niciodată la un codex conservat sau la o lucrare tipărită, indiferent dacă se încearcă - reconstruirea *lui X sau* X'. Dacă în *recensio s-a ajuns* la *stemmata* , în *constitutio textus* aceste *stemmata* dispar deoarece, după *eliminatio codicum descriptorum,* rămânem cu o singură mărturie - un *codex unicus* - adică O sau *A.* Putem alege să reproducem exact ambele mărturii sau să încercăm să corectăm erorile. În teorie, situația este identică;



În practică, însă, se pot întâmpla următoarele: în acest ultim caz, atunci când reconstruim x>, reconstruim într-adevăr un original, dar unul care nu corespunde lui Û, adică textului ideal al creatorului operei. Putem, de exemplu, să reconstruim un text cât mai apropiat de *Amadís* în - reelaborarea lui Montalvo și, în consecință, mai aproape de original decât *X* — arhetipul concret cu erori —; dar este clar că, reconstruind o propoziție originală de Montalvo, reconstruim un original — cel al autorului Montalvo — dar nu originalul original.

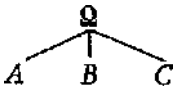
Astfel, în *constitutio textus,* arhetipul poate fi înțeles ca un codex specific pierdut *X* pe care îl putem reconstrui într-o măsură mai mare sau

mai mică din dovezile care au supraviețuit. Dar poate fi înțeles și ca un text ideal, fără erori și, prin urmare, textul ideal cel mai apropiat de originalul ideal Û dintre toate textele ideale posibile. Ca și concept operațional, în acest ultim caz, *arhetipul* este lipsit de sens atunci când este identificat ca originalul ii, deoarece, în sensul *constitutio textus* - pentru a reconstrui textul cel mai apropiat de Q dintre toate textele posibile - *stemma*

X

AB c

devine



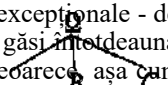
care nu este nimic mai mult decât reducerea stemei *:*

X

X

ABC-ul

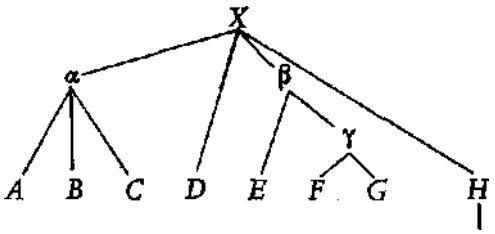
În practică, conceptul de arhetip x poate fi menținut pentru a indica faptul că textul ideal reconstruit nu este Q; dar, evident , în teorie, termenului îi lipsește o funcție operațională deoarece este identificat cu 2, deoarece atunci când desenăm stema abstractă *, nu vrem* să indicăm că textul ideal rezultat este identificat cu 2, ci că este textul cel mai apropiat de 2 dintre toate cele posibile.



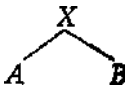
Cu excepția unor cazuri excepționale - de exemplu, dubla autoritate - după *recensio ,* editorul va găsi întotdeauna o *stemmată* cu un arhetip specific *X* care a dispărut, deoarece, așa cum am văzut, dacă arhetipul este păstrat, toate mărturiile rămase vor fi *coduri descriptive și,* în consecință, *stemma* dispare, fiind redusă la un *singur codex.* Acest *X,* conform teoriei elementare pe care se bazează metoda lui Lacbmann, ar fi reconstruibil mecanic sau, cu alte cuvinte, examinarea *și selecția* variantelor nu s-ar efectua asupra textului, ci asupra *stemei.* Ar fi astfel o aplicație a *recensio sine indica.* Lecțiile *singulare* ar fi eliminate, la fel ca majoritatea *lecțiilor echipolente* din *recensio* , care ar părea a fi inovații copiste. Numai dacă unele *lecții echipolente* ar prezenta aceeași probabilitate conform *stemei* ar fi necesar să se recurgă la *indicium;* adică, *examinarea s-ar efectua* asupra textului și nu asupra *stemei.* Dacă, după examinarea — bazată în principal pe *usas scribendi* — nu era posibil să se selecteze una dintre lecții și să se elimine restul, toate puteau fi corecte, autentice sau legitime și, în acest caz, treceau de la a fi lecții echivalente în recensio *la* lecții *adiafarane* în *constitutio textus.*

Acest lucru este în teorie. În practică — în afară de faptul că *stemmata pură* este de obicei frecventă doar în transmiterea

textelor tipărite — aplicarea stemmatei *nu* ar trebui făcută niciodată *fără indicații,* deoarece, având în vedere *stemma* anterioară



Mai multe ramuri — de exemplu, a, *D și* H — ar fi putut comite erori poligenetice în raport cu *H : cum ar fi homoioteleuto,* haplografia, duplografia, erorile paleografice, omisiunile de cuvinte cu semnificație grafică redusă și, mai presus de toate, *lecturile facilitative și* inovațiile poligenetice. Aplicarea mecanică a *stemei* ar duce la acceptarea eronată în toate cazurile a lecturilor determinate logic de aceasta. Cât despre lecturile adiafore — în acest caz, ale *stemei pure* și cu atât mai mult în cazurile cu contaminări — este evident că doar una dintre ele, sau chiar niciuna, este autentică sau corectă, iar restul sunt eronate. Dacă, având în vedere *stema...*



Mărturiile *A și B* prezintă lecții echivalente și, după o analiză atentă, nu există posibilitatea de a alege una sau alta - adică, sunt cu adevărat adiafore - probabilitățile ambelor sunt, în fapt, de 50%, dar eroarea pe care o vom comite dacă edităm *A și* lecția corectă este *B, sau* invers, va fi de 100% - în cazul în care una dintre cele două

Adu lecția originală sau corectă, pentru că dacă nu o faci, eroarea va fi tot 100%.[50]

În realitate, cazurile de adiaforă pură nu sunt foarte frecvente, deoarece editorul rareori duce lipsă de indicații interne care l-ar împiedica să privilegieze o lectură în detrimentul alteia. Atunci când există o probabilitate filologică — nu matematică — mai mare, se va alege lectura cea mai plauzibilă, iar celelalte vor fi retrogradate aparatului critic. De aceea există aparate critice, care, în ciuda lipsei lor de stil captivant, coexistă dialectic cu textul. Dacă un cititor scrupulos nu este de acord cu lectura aleasă, o poate înlocui cu o altă adiaforă din aparatul critic.[51]

se stabilește o * *emettdatio ope codicum** nu a textului — așa cum au făcut umaniștii cu * *textus receptas** — ci a *stemma-ului* prin intermediul unei **examinatio cam iudicio** și, de fapt, o **selectia** autentică.*

Întrucât erorile și inovațiile poligenetice nu pot fi reduse la un tabel general rigid de probabilități, deoarece fiecare *critică a locului* este un caz particular supus mai multor variabile, editorul ar face bine să analizeze fiecare dintre *criticile locului* cu aceeași grijă cu care a avut-o în *recensio și* să nu aplice niciodată *stemma* mecanic. *Stemma* Trebuie să fie o sursă sigură în majoritatea cazurilor pentru a corobora selecția variantei, o selecție care se va face, mai presus de toate, pe baza unei cunoașteri cât mai complete posibile a *practicilor de scriere ale autorului* și a epocii sale. Principalul motiv pentru care se exercită o prudență extremă constă în faptul că contaminarea — cel mai insidios dușman al pădurii critice — poate fi ascunsă în ramurile aparent cele mai curate ale arborelui textual.

---

[50] *Vine.* pe această temă, Frankel, *Testo critico...,* pp. 23-34.

* *Vid,* Frankel, *Critical Testo...,* pp. 50-51.

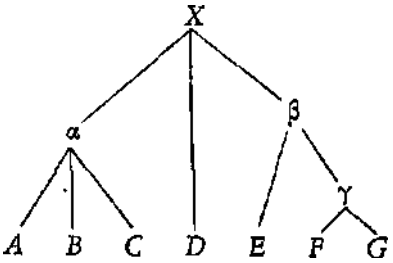
II. *EXAMEN ŞI SELECŢIE* (II)

CONTAMINANŢI

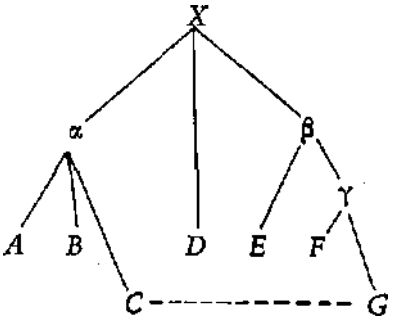
METODA ANTERIOARĂ este, în teorie, perfectă dacă, în practică , fiecare dintre mărturii ar menține o transmitere pură, directă, de la modelul său imediat și dacă nu ar interveni diverși factori umani. Însă realitatea nu se conformează întotdeauna tiparului ideal. Se întâmplă frecvent - *în special* în tradiția medievală și, bineînțeles, în cea clasică - ca copiștii să lucreze simultan cu două sau mai multe modele și să compună un text hibrid sau contaminat. [Numeroase] erori conjunctive din modelul lor sunt corectate cu alte ramuri, iar descoperirea originii sale autentice devine extrem de dificilă deoarece, așa cum am menționat deja, găsirea erorilor comune în ramurile superioare este punctul cel mai delicat al criticii textuale.

Contaminarea este detectată atunci când două sau mai multe mărturii conțin erori conjunctive, iar una dintre ele oferă o lecție ce coincide, nu întâmplător, cu cea a unei alte ramuri, care a fost separată anterior de prima prin erorile separative . Prin erori conjunctive și separative, *s-a construit* următorul stemmă, de exemplu:

[1] Despre poluare in general *viti.* Avalle, *Principi...,* p. 70- 86. Pentru textele medievale, în special, *vid.* C. Segre, „Appunti sul problema delle contaminazioni nei testi in prosa", în VV. AA,, *Studi e problemsi di criticism testuale,* Bologna, 1961, p. 63-67 (adunat, în engleză, în Cbristoper Kleinhenz, ed.. *Manuscrise medievale...,* p. 117-122).



În acest caz, C și G nu se pot citi împreună în raport cu „(A + B), D și (E + F); nici B nu se poate citi împreună cu *D* în raport cu a și p etc., deoarece aparțin unor mulțimi diferite. Astfel, va fi avut loc o contaminare între C și G, a cărei direcție ne este, în principiu, necunoscută:

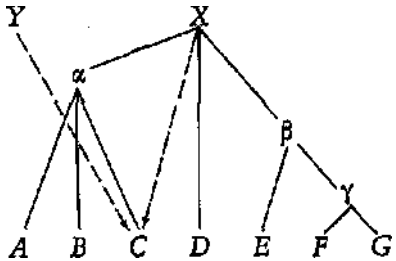


Descoperirea direcției contaminării nu este întotdeauna fezabilă. Însă contaminările nu apar aleatoriu; ele urmează motive specifice. Un copist contaminează de obicei atunci când modelul său conține un pasaj confuz sau o lacună. Dacă, de exemplu, în cazul indicat, o lectură cu D și P *(E* + F) prezintă o citire eronată sau anormală, rezultă că a recurs la citirea *C* pentru a corecta eroarea - sau presupusa eroare - observată. Dacă, pe de altă parte, a prezintă o citire du dosa, nu ar fi posibil să se demonstreze contaminarea cu G, deoarece pentru ca acest lucru să se întâmple, G ar trebui să reprezinte P; dar *G* poate reprezenta P doar presupunând că E, *P* și *G...* Au adus lecții unice , iar G a citit în comun cu *D,* deoarece dacă E sau F ar face-o cu D, ar reprezenta 0.

Cel mai mare pericol de contaminare apare în ramurile superioare unde, de exemplu, dacă <*x* contaminează cu *D* și 8 ar da lecția lui *X,* noi, conform mecanicii stemei , am considera lecția lui aD ca fiind cea a lui

X. De asemenea, este foarte dificil să discernem contaminarea care a avut loc între membrii aceleiași familii. Dacă, de exemplu, în familia a, *A* contaminează cu *B,* vom crede că reproduc lecția subarhetipului a, în timp ce *C poate fi* cel care îl reprezintă. În acest caz, dacă *D* ar fi citit cu p, nu ar exista nicio problemă, deoarece ar da lecția lui *X.* Pe de altă parte, dacă *D* și p ar prezenta lecții independente, editorul ar trebui să aleagă între lecția lui *D,* a lui P și cea a lui a, pe care l-am identifica în mod eronat cu AB .

Și mai gravă este situația care apare atunci când o ramură sau o familie a fost contaminată de o ramură pierdută a arhetipului sau de un alt arhetip pierdut, [52]deoarece am crede că aceasta ar fi o *lectio singularii* fără valoare pentru reconstrucția arhetipului. De exemplu:



Dacă, din motive diferite, A, J, D și p ar fi citite independent , ar fi foarte dificil de observat că *C* aduce lecția corectă prin contaminarea cu o ramură pierdută a lui *X* sau *Y.* Ar putea exista cazul în care a existat o lacună în *X* care a trecut la familiile a, D și p. Ramura C a umplut acea lacună cu ajutorul unui alt arhetip pierdut. În general, acest tip de contaminare apare pentru a umple lacune, [53]dar și pentru a include adăugiri. Copiile textelor clasice realizate de umaniști și manuscrisele medievale ale textelor școlare prezintă mai multe probleme în acest sens decât textele literare în limba vernaculară, dar și în acestea din urmă, contaminarea cu arhetipuri sau ramuri pierdute poate fi considerată un fenomen normal.

Remediile eficiente împotriva otrăvii contaminării nu sunt ușor de găsit. [54]Trebuie menționat, însă, că erorile sunt rareori contaminate;

---

[52] Timpanaro numește contaminarea care are loc printre descendenții arhetipului *„intrastemmatiea ¨ și „ extrastemmatica"* cea care provine dintr-un alt arhetip *(La genesi* ..., pp. 143-144). Rețineți că se referă la arhetipul medieval al unui text clasic. Ca funcție , problema nu poate fi pusă în acești termeni; ar trebui să ne referim la o altă ramură pierdută a lui Q.

[53] Mass a indicat deja acest lucru *(Critica del tetto,* p. 11).

[54] A la célebre frase con que se cierra él manual de Maas, responde SD Avalle,

dimpotrivă, acolo unde există erori evidente, copistului îi este ușor să contamineze pentru a le corecta. La fel de important este să nu se confunde contaminarea cu corecțiile conjecturale ale copiștilor care, independent, sunt de acord asupra lecturilor lor; nici să se confunde cu modificările și modernizările pe care doi copiști le-ar putea face singuri atunci când se află în cercuri culturale similare. Și, în final, să subliniem că contaminarea, atunci când se ocupă de o lucrare lungă, este rareori limitată la un singur loc. În ceea ce privește textele medievale, editorul trebuie să țină cont de faptul că copiștii au folosit adesea caiete pe parcursul lucrării care puteau proveni din tradiții textuale diferite.

Dau mai jos un exemplu de contaminare evidentă care are loc în transmiterea romanului *El Conde Lupanar* și două exemple de presupusă contaminare care are loc în două locuri foarte apropiate — la doar douăzeci de versete distanță unul de celălalt — din *Cartea iubirii bune.*

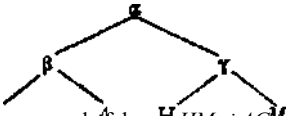
"Di alcune rimedi contro la 'contaminazione'", en *La literatura medievale in langue d'oc nella sua tradizione manoscrita,* Torino, Einaudi, 1971, pp. 171-172.

EXEMPLUL I

Pasajul din *Contele Lucan* (Exemplul XXXVI) este următorul:

> Dar când a venit noaptea și i-a văzut zăcând în pat, s-a întristat foarte tare și s-a dus să-i omoare. Și mergând astfel, cuprins de o mare furie, amintindu-și de creierul pe care îl cumpărase, a rămas nemișcat.
> Și înainte să stingă lumânarea, mama a început să-i spună fiului ei, plângând foarte tare:
> —O, soț și fiu, domnule! Mi s-a spus că o corabie tocmai a sosit în port și au spus că vine din țara aceea unde a fost tatăl dumneavoastră. Pentru numele lui Dumnezeu, mergeți acolo dis-de-dimineață și poate Dumnezeu vă va da să auziți vești bune de la el.
> Când negustorul a auzit aceasta și și-a amintit cum își lăsase soția în brâu, a înțeles că acela era fiul său.

Dintre cele șase mărturii transmise *de contele Lucana — S, P, H, M, A și G* — patru se referă la un subarhetip comun, având următoarea linie de descendență:



Adică, *HM.GA* prezintă erori comune, la fel ca și *HM și AG. Având în vedere această situație,* nu se pot stabili lecții echipolente între 5PI și *HGA ,* decât dacă sunt erori poligenetice sau inovații accidentale comune. Totuși, această anomalie apare în pasajul precedent:

5 lumânarea SPM:' focul *HGA*

După cum se poate observa, acesta este un caz de sinonimie în care nu știm dacă contaminarea a avut loc între H și *GA* sau între AT și SP (sau *SjP*). De obicei, în aceste situații este foarte dificil să se determine direcția contaminării; totuși, în această ocazie,

adăugarea ramurii *H* ne permite să ajungem la o concluzie destul de precisă . Adăugarea este următoarea:

> 12 Când negustorul a auzit că *SPAÍGA*
>
> Și negustorul care aștepta când a stins lumânarea, cu cuțitul în mână ca să-i omoare, și l-a auzit *pe H*

Când a avut loc această amplificare romanescă, ramura *H* se citea **candela** ca * *M** *și,* în consecință, citirea **lumbe** este ulterioară adăugării. După toate probabilitățile, așadar, ramura *H* a fost contaminată de ramura *g* (nu ar fi putut fi contaminată de ramurile **G** sau **A**, deoarece *H* este un manuscris din secolul al XV-lea, iar acestea, precum *p*, sunt manuscrise din secolul al XVI-lea). Ar putea fi un caz de inovație poligenetică, dar alte contaminări ale ramurii *H* cu *p* fac ca ipoteza contaminării în acest caz să fie mai plauzibilă decât întâmplarea. [5] (Observați, de asemenea, atitudinea copistului care a adăugat pasajul, atât de diferită de cea a lui Don Juan Manuel .)

EXEMPLUL II

Primul caz din *Cartea Iubirii Bune* este următorul:

> 1284 c. diavolii cad, se adună și își fac năzbâtiile și farsele. 5
>
> d își fac năzbâtiile și vicleniile, *D* d își fac farsele și vicleniile .

Anterior, când se discutau erorile comune, se indica faptul că *G* și T atribuite unui subarhetip comun (foarte improbabil unui arhetip X cu ștergeri și modificări efectuate de o altă mână a autorului). Rețineți că în exemplu, distribuția variantelor este contradictorie cu orice *stemă necontaminată* . Acesta este un tip de caracteristică încrucișată a variantelor auctoriale - atunci când autorul, într-o a treia schiță, folosește cele două anterioare - sau a contaminărilor (deși, de fapt, un autor care folosește

[Vezi] *A.* Blecua, *Transmiterea textuală a „El Conde Lucanor",* Universitatea Autonomă din Barcelona, 1980, pp. 63-64 (și 58-62 pentru contaminările cu Ai și P).

CARTEA A DOUA: II. „EXAMEN ȘI «SELECTIO» (il) 97 (două redactări anterioare efectuează, de asemenea, o contaminare). Ipoteza celor două redactări ale *Cărții despre iubirea bună* În acest caz, nici variantele nu explică, deoarece, așa cum s-a menționat deja, ar trebui să presupunem fie trei versiuni, fie două versiuni plus o contaminare. Admiterea a două versiuni ale operei contravine întregii logici a criticii textuale, care trebuie să respecte ceea ce este plauzibil; dar presupunerea a trei versiuni se învecinează cu absurdul. Trebuie concluzionat, așadar, că contaminarea explică distribuția variantelor mai bine decât orice altă ipoteză.

S-ar putea argumenta împotriva acestui fapt că *T* — sau un strămoș al ramurii sale — a dat peste un model care prezenta o eroare de substituție din cauza dup'lografiei:

îșI fac farsele și îșI călătoresc spre sud (8)

Prin conjectură, el a presupus că eroarea se afla în emistihul al doilea și a căutat un sinonim: *trujamante.* Această ipoteză ar presupune logic că versetul original conținea lecția.

ÎșI fac năzbâtiile și farsele

ceea ce ar corespunde, corectând rima, cu lecția lui ó *(tra-vesur[t]a).* Însă această ipoteză nu explică lecția **truhanería** din *G,* decât dacă presupunem că lecția *travesura*, cu rimă anormală, s-a găsit în ascendent , *iar* un copist a inovat cu sinonimia * *truhanería**,* o schimbare care presupune și lecția lui *S* ca originală.
Rețineți, așadar, că dacă se admite această ipoteză – nu implauzibilă – a inovațiilor independente ale copiștilor, logica raționamentului ne conduce la acceptarea ca singura validă a lecției din 5.
Peto, lecția lui J nu ar trebui admisă exclusiv pe baza raționamentului logic, separat de raționamentul filologic, care este cel care ar trebui să dea conținut silogismelor. Aici găsim o anumită situație de *selectio* între lecția *diabluras* a lui ó' și G și *travesuras* a lui *T,* și între lecțiile *travesur(í)a* a lui *S, truhanería* a lui G și *truja-manía(s)* a lui *T.* În primul caz, avem ajutorul stemei *,* deoarece, indiferent dacă este vorba de o *stemă* cu două sau trei ramuri - 5 versus aa, sau *S, G* și T - lecția comună a lui í cu *G* sau *T* ar trebui urmărită până la arhetip. *Selectio mecanică* este coroborată de o *selectio cum iudicio,* deoarece *diabluras* generează o figură prin repetiție, *interpretatio* sau figura etimologică - *diablo-diabluras* - foarte plăcută us *us seri bendi* a sistemului și autorului. Întrucât aceasta nu este o *lectio facilior,* ci o substituție deliberată, dacă *năzbâtia* lui *T* ar fi lecția arhetipului, J și G ar fi contaminate unul de celălalt. Totuși, întrucât *stemma* și *usas scribendi* susțin lecția lui S și G, aceasta va fi selectată și nu cea a *lui T.* Astfel, prima emistihă va fi:

íazen năzbâtiile lor

În al doilea caz, situația este diferită, întrucât există echipolentă în *stemă* atunci când cele trei mărturii sunt citite distinct. Cele trei lecții aparțin aceluiași câmp semantic și toate trei mențin *amplificarea* prin sinonimie - la fel de plăcută *scribilor* medievali - a primului hemistihiu. Rețineți, însă, că nu numai că sunt trei lecții sinonime, dar toate trei prezintă o asemenea asemănare în trăsăturile grafice încât este un indiciu clar că una dintre ele a dat naștere celorlalte două într-un caz curios de substituție complexă datorată unei erori de citire și sinonimiei involuntare sau voluntare (un copist care preferă o anumită formă):

traue Cutía 5 truhanería G trujamania T

Cuvântul *travestiría* nu este documentat, așa că nu putem ști dacă *travesura* de 5, care atacă rima — *res metrica* — este o eroare de sinonimie (nu o *lectio facilior,* întrucât nu pare că *trufa-manía* și nici *truhanería* sunt *difficiliores* în sistem) sau

un dublet, al sistemului sau al autorului, al lui *travesura,* folosit în operă cu o singură ocazie în rima în *-ura* („fizo gran maestra e sotil travesura" [934 a]), referindu-se la bătrâna care se preface a fi nebună.

În cazul lui **truhanería** și **trujamanía*,* pare clar că asemănarea grafică -(*trufieria*-*trujamala*) a provocat cealaltă lectură, dar nu aș ști care dintre ele este originea. Poate că * *truhanería* * — sau mai bine, **trufanería * — este cea care încorporează caracteristici grafice ale* lecției lui S *și* ale lecției lui T *și,* în consecință, dacă ar fi cea autentică, ar explica ambele lecții sau, dacă ar fi **trave suria*,* ar justifica, printr-o lecție **trufanería** a subarhetipului , lecția lui *T.* Dar — așa cum s-a indicat deja că 5 ar fi putut fi citit prin sinonimie ca **truhanería** sau **trufanería*,* nu este o obiecție importantă și trebuie să concluzionăm că, în principiu, toate trei sunt prezentate ca adiafore.

sus tra vesuras" rămâne neexplicată , deoarece nu numai că este dificil să înlocuiască o lectură precum

năzdrăvănie, dar și că a coincis în aceeași sinonimie cu 5 în altă parte dà hemistiquio. S-ar putea argumenta că *T* a dat peste lecția eronată „fazen sus *truiamanías* e sus *truiamanías"* și a modificat-o pe prima în *năzdrăvănie* prin conjectură. Nu este o explicație neverosimilă, la fel cum nu a fost presupunerea unui „fazen sus travesuras e sus travesuras", pe care T ar fi putut-o modifica prin conjectură în *trujamania* sau prin contaminare cu ramura G — care ar fi putut aduce această formă sau pe cea păstrată. Cea mai simplă explicație — sau aparent cea mai simplă — decât întâmplarea este să presupunem că în arhetip a apărut forma *năzdrăvănie* care a trecut la 5; în același arhetip mai târziu sau într-un subarhetip prin conjectură sau prin contaminare *extrastemmatică* (în terminologia lui Timpanaro) au apărut ambele forme, eronata — sau probabil eronată — *năzdrăvănie* și conjectura — sau lecția originală , dacă este vorba de contaminare cu un alt arhetip — *năzdrăvănie* sau *trujamania.* Sau că în ramura *G, ticăloșia* lecției strămoșului comun al lui G și T a fost modificată prin conjectură sau - *contaminare* la fel de extrastemmatică, în *ticăloșie* (sau *mania ticăloșiei),* care trecea drept contaminare a ramurilor, de data aceasta *intrastemmatică,* către ramura T. *În* ambele cazuri, această lecție trebuia încorporată pe margine sau în interlinie, fără a face lecția originală să dispară, astfel încât ramura T se întâlnea cu versetul

Își fac năzbâtiile, farsele și trucurile

și a eliminat primul substantiv, lăsând versetul în starea sa actuală :

își fac farsele și trucurile

Alte ipoteze — de exemplu, aceea că *T* se contaminează cu ramura Ó — sunt mai puțin plauzibile, dar toate necesită contaminare.

EXEMPLUL III

Al doilea exemplu de presupusă contaminare este următorul;

1289 a Buscava casa fría e fula de la siesta;
b Căldura verii îi face să doară capul; c Caută adieri și adiere în munții festivi: d Umblă mult mai arogant decât un păun în pădure. *T* 1289 ae *ont.S* 1289 b îl face să doară: îl face să doară *G* : îl face să doară 5 1289 od *Ordinea versurilor inversată în S* 1289 d G *omite versul.*

În cazul v. 1289a, lectura corectă este cel mai probabil cea a lui S *liria, fula)* , iar în cazul v. 1289b se poate alege între *fazei' sau faziel'* — mai bine decât *faze* de í — și între ordinul *GT* sau cel al lui 5 *(fazei doler : doler fazei).* Poate că cea de-a doua variantă este preferabilă, ceea ce ar explica mai bine pierderea pronumelui enclitic apocopat *(fazei la),* deși nu este necesară și, prin urmare, este vorba de un caz de adia foria.

În cazul versurilor 1289c și 1289d, este evident că ordinea este *T,* deoarece acest lucru este cerut de dezvoltarea ideilor și coroborat de *practica autorului* de a încheia strofele cu o frază sentențioasă sau expresivă, ca o consecință a versurilor precedente. Corominas și Joset au dreptate în a urma *ordinea T,* spre deosebire de Cejadoœ și Chiarini, care preferă ordinea 5.

Se pare că este vorba de un caz de *selectio* între 5 și T, fără altă semnificație decât ordinea a două versete contigue. Omiterea lui *G,* însă, este extrem de suspectă, coincidând cu inversiunea lui 5. Având în vedere relația dintre 5 și *G* în *stemă și* faptul că o contaminare mai mult decât probabilă a lui T a avut loc într-o zonă foarte apropiată, deși nu se poate exclude hazardul în coincidența omisiunii lui G cu inversiunea lui *S,* este mai plauzibil să presupunem o omisiune a arhetipului care a trecut la G prin subarhetipul a — sau a arhetipului într-o a doua etapă — pe care 5 și T au remediat-o prin contaminarea cu un alt arhetip (*contaminare extrastematică).* Ramura 5 ar integra atunci versetul în mod incorect.

Pentru a apăra ipoteza întâmplării, se poate argumenta că 5 din strofa 1287 – adică cu două strofe mai devreme – inversează ordinea versurilor, ceea ce ar fi un indiciu al unor inversiuni motivate de oboseala copistului, așa cum se întâmplă cu G, care sare peste al treilea vers al strofei în trei strofe consecutive (1341, 1342 și 1343). Rețineți însă că inversiunea strofei 1287 din *S* este anormală:

> Trei femei bogate dansează acolo:
> b De la primul la al doilea este o mare prăpastie, c de la al doilea la al treilea cu ceva ce nu poate ajunge, încât nici măcar vârful unei sulițe nu ar putea încăpea între ele. *GT*

În strofa 5, ordinea versurilor este *adbc,* ceea ce indică faptul că nu este vorba de inversiune prin omitere și copiere ulterioară (cum ar fi cazul

în exemplarul 1289, unde inversiunea s-ar fi putut produce din acest motiv). Pare clar că, în cazul strofei 1287, este vorba de o integrare ulterioară: un copist a găsit versul omis în margine și a știut cum să-l integreze exact în locul potrivit, ceea ce trebuie să se fi întâmplat și cu inversiunea strofei 1289 în strofa 5 și ceea ce ar explica hiatul din *G.*

Pe scurt, deși întâmplarea nu poate fi exclusă în niciun caz, pare mai plauzibil, având în vedere natura variantelor și proximitatea lor , să explicăm anomaliile și erorile ca fiind rezultatul contaminării .

[6] O variantă ciudată a lui ï* din versetul 1283c din apropiere ar putea fi explicată și prin contaminare:

cu acest partener care le *oferă* libertăți G *dan* *S*
Dan este *den* *T.*
dan este

Se pare că ramura T întâlnește o corecție și o integrează într-un loc incomod *(o consideră* de la *sine înțeleasă).*

III. *EXAMEN LA 10* ȘI *SELECTIE* (III)

„CONSTITUTIO TEXTUS" FĂRĂ „STEMMA"

ÎN TRADIȚIILE COMPLEXE , așa cum am indicat deja, nu este întotdeauna - sau mai degrabă, rar - posibil să se găsească erori comune în toate ramurile. După recensio *,* editorul poate, în cel mai rău caz, să nu găsească erori cu conjuncții între martori sau, mai fericit, poate fi capabil să determine prezența acestora și să stabilească relația dintre diferitele grupuri. Aceste cazuri, cele mai frecvente în tradițiile manuscrise foarte influente , sunt dificil de rezolvat și, având în vedere multitudinea situațiilor specifice distincte - deoarece fiecare tradiție își prezintă propriile particularități - critica a fost împărțită între cei care susțin păstrarea textului transmis de un singur martor ca o posibilă credință și cei care susțin stabilirea unui text critic pornind de la toți martorii, practicând, desigur, *emendato ope ingenti.* Nuanțele dintre aceste două extreme critice sunt numeroase, dar linia de demarcație rămâne mai mult sau mai puțin clară. Ambele atitudini sunt perfect legitime și, în general, au coexistat, una sau alta predominând, încă din filologia umanistă și, în special, încă din secolul al XIX-lea.

În teorie, evident, atitudinea conservatoare nu rezistă atacului calculelor probabilistice, întrucât lecția majorității, indiferent dacă există sau nu contaminări, are o probabilitate mai mare de a produce lecția corectă sau, cel puțin, o adiaforă. Cu trei mărturii, de exemplu, *stemmata* Există patru posibilități — consider de la sine înțeles că cele trei prezintă

erori de separare și că, prin urmare, niciunul nu este un *codex descriptus —:* i) Q ^{2}) fi í) Q 4) *Q*
A^B^C ABC 3 ZÎ^C

După cum se poate observa, citirea a două dintre mărturii oferă varianta corectă în 50% din combinațiile posibile, iar adiaforia în celelalte 50%. Când toate trei sunt citite separat, probabilitatea uneia sau a celeilalte este de 33,53%. Dacă am cunoaște stemma *,* Evident, - situațiile de adiaforie ar scădea, dar nu și cele de eroare, care rămân aceleași, adică niciuna. Pe măsură ce numărul mărturiilor neafiliate crește, situația devine mai complicată, dar probabilitățile de succes sau adiaforie sunt mai mari dacă se respectă majoritatea. De exemplu, cu șapte mărturii, care prezintă paisprezece relații posibile (1:6, 11:5:1, 1:4:2, 1:3:3 etc.) și aproximativ o mie și jumătate de combinații de variante (A: *BCDEFG, AB:CDEFG* , *AC:BDEFG, AD:BCEFG* etc.), procentul de eroare este de 5%, procentul de succese este de 45%, iar procentul de adiaforie este de 50%.

Acum, într-un calcul al probabilității, urmarea lecției unei mărturii, singură sau în compania altora, duce la comiterea unui număr de erori care devine proporțional mai mare pe măsură ce numărul de mărturii crește. Cu doar trei mărturii, de exemplu, rata de eroare este de 27,2%. Și din cele paisprezece relații posibile dintre șapte mărturii, urmarea lecției uneia singure presupune *stemma.*

În BCDEFG

, cel puțin lecțiile a doi sau mai mulți dintre martorii care se confruntă cu *A* au o probabilitate de 50% de a oferi o lecție la fel de apropiată de Q ca cea a lui A. În oricare dintre celelalte treisprezece posibilități de afiliere, lecția a doi sau mai mulți martori are o probabilitate de cel puțin 50% și, în majoritatea cazurilor, 100%, în timp ce *A* prezintă o eroare de 100%.

Însă aceste calcule, desigur, presupun că toate cazurile sunt la fel de probabile și nu iau în considerare numărul de combinații, dacă unele sunt mai frecvente decât altele sau, cu siguranță, calitatea lor. Din acest motiv, apare adesea paradoxul că editarea unui singur manuscris — vechea metodă a *codex optimus* — este mai puțin periculoasă pentru integritatea textului decât urmarea opiniei majorității — metoda la fel de veche a *codices plurimi.* Calculul probabilităților este, prin urmare, util ca ghid general, în special în cazul poluării, [1] dar trebuie recunoscut că nu este foarte util atunci când ne confruntăm cu situații particulare în care variabilele sunt atât de numeroase încât împiedică o aplicație practică care să nu fie aberantă.

Întrucât găsirea erorilor comune nu este ușoară și, în multe cazuri, natura subiectivă a argumentelor folosite pentru a le demonstra existența este evidentă, Dom Quentin[55] [56]El a construit o nouă metodă de clasificare a mărturiilor, bazată nu pe erori, ci pe asemănările sau discrepanțele dintre ele. Pe scurt, metoda lui Dom Quentin constă în - compararea *loci critici.* prin grupuri de câte trei mărturii în combinații perechi pentru a stabili relațiile care există între ele. Cu această metodă, se construiește un lanț de proximitate și distanță atunci când una dintre mărturii se dovedește a fi un intermediar al celorlalte două:

$$A > BC = 15 \text{ lecții}$$
$$A > B < C — 7 \text{ lecții}$$
$$AB > C = 0 \text{ lecții}$$

În acest caz — când sunt date două numere mari și un *zero* în al treilea — martorul *C* apare ca intermediar între *A* și B. Fără existența *zeroului caracteristic,* se poate deduce doar că martorii sunt foarte

[55]Despre „cea mai economică hipoteză" *vid.* Avalle, *Principi...,* p. 84-86.
[56] Dom H. Quentin, *Essais de critique Textuelle (Ecdotique,* París, 1925).

apropiați unul de *celălalt (A > BC* = 15; *A > C < B* = 2; *AC > B* = 1) sau că sunt independenți (J4 > BC = 8; A > B < C = 7; *AC > B* = 6). Operația continuă cu martorii rămași. Pentru a orienta ulterior lanțul și a construi o *stemă,* trebuie să se recurgă la analiza intrinsecă a variantelor. Metoda lui Dom Quentin a fost aspru criticată într-un studiu celebru al lui Bedier și, în general, de criticile ulterioare. [57]Mai recent, o metodă similară, bazată pe teoria mulțimilor , a fost aplicată pentru a mecaniza *recenzia* cu ajutorul computerelor. Creatorul său, Dom Froger, [58]ia însă în considerare eroarea atunci când orientează stema . Metoda este validă, dar, în general, nu este foarte profitabilă și, în anumite tipuri de tradiții, cum ar fi cele fluctuante, extrem de dificil de pus în practică, având în vedere multitudinea de dificultăți pe care le prezintă *callatto-ul* .

Confruntat cu această situație, editorul poate dispera, se poate îndrepta către alte preocupări sau poate încerca să producă o ediție cât mai puțin proastă posibil. Totuși, în practică, situația nu este...

---

[57] *Vezi* studiul lui Bédier despre *Lai de l'ombre, menționat anterior.* Opoziția față de metoda lui Dom Quentin este practicată din două perspective*: frica de mașină și dificultatea practică de a o aplica cu rezultate mai bune decât cele obținute prin metodele tradiționale. Prima nu are altă justificare decât pasiunea; a doua, în schimb, este pe deplin justificată, până în prezent.

[58] Dom Jacques Froger, *La critique des textes et son automatisation,* Paris, Larousse, 1968.

Vezi Alberto Del Monte, *Elementi di Ecdotica, Milano, Cisalpmo* - Goliardica, 1975, pp. 124-134, și Armando Balduino, *Mannaie...,* pp. *227-246* , unde cititorul va găsi o expunere și o critică detaliată a metodelor taxonomice. În orice caz, este recomandabil ca filologul să fie familiarizat direct cu lucrările lui Quentin și Froger și, în general, cu cele ale susținătorilor mecanizării recensio , deoarece un rezumat precum cel prezentat aici se pretează la condamnare fără apărare.

la fel de dramatic pe cât apare într-o generalizare. Fiecare text are propria sa tradiție particulară, iar *recensio* va permite ghidarea *textusului constitutiv* cu cele mai mari garanții de succes. Istoria mărturiilor va oferi date neprețuite pentru evaluarea lor. Este adevărat că un *codex optimus* are, fără îndoială, erori, dar asta nu îl face mai puțin *optimus* , iar *deteriorările* [sunt] tot *deteriorări,* chiar dacă conțin lecții corecte. De asemenea, este adevărat că fără erori comune nu este posibil să se asigure filiația, dar faptul că unele mărturii sunt citite continuu în raport cu altele în lecții calitativ importante poate servi drept ghid. Mă refer la lecții semnificative, deoarece o *recensio atentă* - fie că are ca rezultat o tradiție cu *stemma , fie* o tradiție fără una - permite, prin *examinare* și *selecție ,* stabilirea unor grupuri de variante mai semnificative decât altele. *Recensio* nu se realizează mecanic - cu excepția *collationis* - și, în consecință, editorul va avea, la sfârșitul examinationis *,* o înțelegere a comportamentului fiecărui martor. Nu vor fi găsit erori comune, dar vor fi găsit numeroase erori singulare și numeroase erori poligenetice (deoarece, dacă nu ar fi poligenetice, ar fi erori comune semnificative și, în consecință, li s-ar putea determina originea). Cu cât numărul martorilor este mai mare, cu atât sunt mai mici șansele ca toți să coincidă în erorile poligenetice și, în majoritatea cazurilor, lecțiile învățate de la ceilalți martori vor permite detectarea erorilor singulare și poligenetice. Eliminând ambele, ne vom găsi cu o colecție de variante conflictuale de categorii diferite. Acestea sunt variante echipolente în *recensio,* deoarece, neputând fi urmărită o *stemă , nu sunt considerate echivalente.* în mod unic, toate variantele opuse devin echipolente și toate au, în principiu, aceeași probabilitate de a reveni la [O]. *Examinarea* în

Controversele din jurul acestei probleme, așa cum am menționat deja, provin din circumstanțe istorice specifice. *Codicele deteriorate* sunt într-adevăr *deteriorate,* pentru că, altfel, de ce să se folosească termenul? „ *Deteriorat"* înseamnă pur și simplu că conține mai multe erori decât un alt *codice, mai vechi,* dar nu neapărat că toate interpretările sale sunt mai proaste. Discuția este bizantină, ca aproape toate cele care implică elemente pasionale .

Constitutio *textus* îl va conduce pe editor să determine dacă variantele sunt cu adevărat adiafore sau dacă vreuna dintre ele poate fi respinsă ca inovație copistică. În acest sens, procesul critic nu diferă de cel utilizat cu variantele echipolente în tradițiile cu stemă . Diferența constă în faptul că numărul variantelor echipolente va fi, în general, semnificativ mai mare, iar fără îndrumarea stemei *,* va fi necesară o atenție critică extremă

în selectarea celor cu adevărat adiafore.

Fiecare tradiție are propriile particularități și, prin urmare, propriile soluții specifice. În general, editorul va constata că doi sau mai mulți martori citesc în echipolență față de alții într-o manieră continuă, ceea ce permite - *și* în acest sens metoda lui Dom Quentin este utilă - o orientare a proximităților și distanțelor, a legăturilor orizontale. De exemplu, dacă *A* și *B* citesc în echipolență continuă față de D și E și nu o fac niciodată în comun cu alți martori, ei se vor afla la capetele unui lanț *ABCFDE* și se presupune că aparțin unor ramuri diferite *(AB > DE; AB > DE)*. De fapt, poate fi vorba de un caz de contaminare generalizată (A *B* | *D* (E), dar este foarte puțin probabil. Pe de altă parte, dacă în acea situație de echipotență, importantă datorită cantității și calității, a *AB > DE, într-un anumit caz sau cazuri* , AD > BE sau AE > BD se încrucișează în echipotență *,* va fi necesar să se suspecteze că este vorba de o contaminare.

În concluzie, în cazurile în care nu este posibilă demonstrarea originii mărturiilor, însăși *recensiunea* va conduce la găsirea celor mai potrivite soluții pentru tipul respectiv de tradiție. Întrucât nu există o metodă mai bună de datare, editorul va recurge la singura posibilă, umană și, prin urmare, falibilă , [59]care este, ca în tradițiile cu *stemma,* Cunoștințele lor filologice le permit să selecteze lecții care pot fi mai apropiate de 2 decât altele. În anumite tipuri de tradiție fluctuantă

[59] „DE atunci, trebuie să fie bine de acord, cu umaniștii antici, că nu avem decât un singur instrument: gustul" (Bédier, Tradiția *manus crite ...,* p. 71). Prefer să numesc „poda" lui Bédier „cunoaștere filologică" - în care, desigur, domeniul teoretico-practic al criticii textuale este indnye.

CARTEA A DOUA: III. „EXAMINATIO" ȘI (III) 109 Ar putea fi preferabil să se ia *ca bază codex infinitas și* să se realizeze, asemenea umaniștilor, o *emendatio ope codicum* sau, dacă se dorește o abordare mai conservatoare, să se corecteze doar erorile evidente, așa cum postula Bédier. O *emendatio ope codicum* atunci când se urmează un *codex infinitas* sau o *selectio variorum lectionum* atunci când nu se urmează un codex specific trebuie efectuată cu prudență pentru a nu comite abuzurile umaniștilor . Atitudinile excesiv de conservatoare pot fi la fel de - dăunătoare scopului criticii textuale, care nu este doar de a transmite starea lingvistică a unei singure mărturii, ci de a o reconstrui, adică textul care o aproximează mai mult decât orice alt text posibil. Să fim însă siguri de viitorul integrității textuale, căci, spre deosebire de criticii cu tendințe de modificare, apar de obicei alții cu tendințe opuse. Din fericire pentru îmbogățirea textelor, pentru că altfel am considera în continuare drept autentice pasajele apocrife care, compuse de editori imaginativi, au fost păstrate de custodi nu mai puțin scrupuloși ai cuvântului scris. Se întâlnesc extreme. Între aceste două atitudini, însă, a doua este mai puțin periculoasă.

IV. *EXAMEN APĂ* ȘI *SELECTARE* (IV)

REFORMATE ȘI INOVAȚII ALE COPISTEI

ÎN ANUMITE perioade și genuri, reelaborarea textelor pentru a le adapta la un public nou poate fi considerată un fenomen normal . Reelaborarea poate afecta anumite pasaje sau opera în ansamblul ei, așa că nu este ușor să trasăm o graniță conceptuală care să delimiteze termenul. Atunci când a fost transmis doar un text reelaborat - cum este cazul *Atnadís- ului* - imposibilitatea unei reconstrucții chiar aproximative a originalului este practic absolută. În unele cazuri, libertatea celui care reelaborează textul este de așa natură încât acesta poate fi considerat o operă nouă. În aceste situații, vom proceda ca și cum ar fi un text nou, fără a ține cont - în ceea ce privește ediția, nu analiza - de originalitate . Textele vor fi epurate de posibile erori, dar ținând întotdeauna cont de faptul că anumite erori în transmiterea textului original ar fi putut trece, prin intermediul unui codex, în noul text.[60] [61]Aceste erori au fost admise

[60] Folosesc aici termenul *„reelaborare"* pentru cazurile în care unul sau mai mulți autori reelaborează o lucrare anterioară și pentru cele în care copistul îndrăznește să modifice anumite pasaje, adăugând sau eliminând detalii stilistice de interes relativ sau schimbând sintaxa. Acestea sunt, așadar, cazuri în care copistul modifică în mod conștient originalul, adaptându-l propriului gust. Voi numi o etapă a lucrării acceptată de autor „ *redacție ", iar* revizuirea pe care autorul o face în fiecare dintre schițe sau în versiunea finală „corecție *"* .

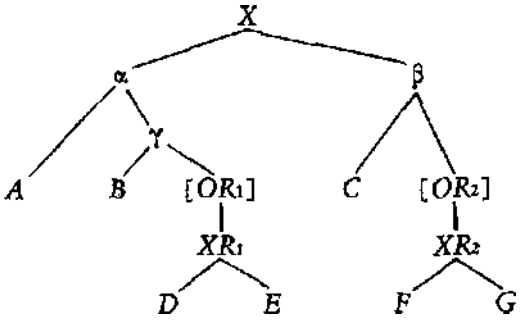
[61]Folosesc această abreviere pentru a o distinge de 2, care corespunde originalului ideal al autorului original. Editorul poate folosi orice abreviere i se pare cea mai potrivită, dar având în vedere că abrevierile reprezintă concepte foarte precise, este recomandabil să se utilizeze cel mai coerent sistem posibil pentru a evita ambiguitatea comună în practica textuală. În paginile următoare , *OR* reprezintă originalul specific

fie prin omisiune, fie prin necunoașterea *stilului de scriere al* autorului original . În aceste cazuri, a căror existență poate fi demonstrată doar atunci când se păstrează litera O din QR SAU când 2R a reformat pasajul eronat, demonstrându-și clar ignoranța, acestea trebuie reținute pentru a evita reconstrucția unui text hibrid. După cum s-a indicat deja, această ediție își propune să reconstruiască QR și nu Q; cu alte cuvinte, reconstrucția cea mai apropiată de QR va produce un text care este, de asemenea, mai aproape de Q decât textele descendente din QR. Firește, aparatul variantelor va indica toate acele cazuri, certe sau îndoielnice, în care Q poate fi reconstruit total sau parțial separat de QR.

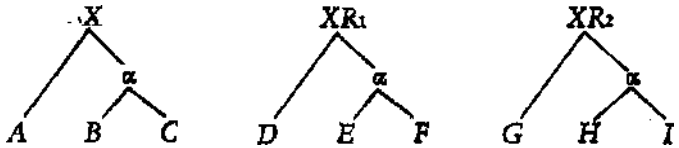
Când textul original și una sau mai multe redactări au fost transmise, vom găsi tot atâtea Q-uri — Q, QRi, QR2, QR etc. — câte redactări există. Gradul sau calitatea redactărilor variază în fiecare caz. Când redactarea afectează doar anumite pasaje din Q, este de preferat să fie trecute în secțiunea dedicată variantelor; dacă redactarea afectează întreaga lucrare , este recomandabil să fie publicată ca text independent.

În *recenzie ,* stemma Acesta va fi construit pornind de la erorile comune ale tuturor mărturiilor, versiunilor primitive sau redesenărilor . Cu excepția unor cazuri excepționale - un redesenator care a avut acces la un O fără erori - se presupune că QR lucrează pe un text cu erori de la un descendent al lui O. În consecință, mărturiile conservate - descendenți ai lui O și ai lui OR - pot prezenta erori comune dacă se referă la același arhetip. Este posibil, prin urmare, să se ajungă la o descendență precum cea următoare, în care *X* este perfect reconstruibil cu ajutorul *XR1* și *XR2;*

păstrat de editor; *[OR],* originalul specific pierdut de editor; *XR,* arhetipul specific al textului editat; Rlt , *primul* editor; R, al doilea editor; Oi, prima schiță auctorială; *Ot ,* a doua etc.



Dacă nu prezintă erori comune, ne-am afla în aceeași situație ca și în cazul tradițiilor fără arhetip, adică cu numeroase lecții adiafore care trebuie luate în considerare pentru reconstrucția fiecăruia dintre texte — 2, ÜRi, QR;, ÚRn—, deoarece, deși am ajuns la o filiație a fiecăruia dintre ele



nu știm care sunt lecțiile autentice ale lui [O], față de care, în cele din urmă, *Æ fortiori* Toate mărturiile vor fi urmărite până în trecut . Situația poate părea inițial diferită de cea a tradițiilor cu text unic, fără *stemma.* De fapt, este la fel, deoarece diferența dintre o tradiție cu reelaborări și una normală este pur cantitativă și dispare la analiza fiecărei variante, deoarece un copist care schimbă un cuvânt acționează în acel caz specific ca o reelaborare, chiar dacă schimbarea, așa cum se întâmplă cu anumite sinonime, ar fi putut fi inconștientă. În exemplul anterior, nu ar fi o metodă corectă să deducem că citirea comună a lui *X* cu sau *XR2* ne va da citirea lui 2, deoarece este evident că atât XKi, cât și *XRz* Ei ar putea fi transmițătorii acesteia.

Când întâlnim, așa cum se întâmplă adesea în transmiterea textelor vernaculare medievale, mărturii care prezintă toate tendințe independente de prelucrare, textul original poate fi, în general,

reconstruit cu o precizie rezonabilă dacă mărturiile pot fi legate între ele.* Dacă acest lucru nu este posibil, comportamentul fiecărei mărturii va servi drept ghid pentru selectarea lanțurilor de variante. În aceste cazuri, citirea majorității va oferi, în general, textul cel mai apropiat de 2. Mă refer, desigur, la reconstrucția pasajelor și nu la lecturi limitate la un cuvânt sau un grup mic de cuvinte, care prezintă același tip de variante ca în tradițiile normale ; adică variante echipolente a căror selecție sau adiaforia poate fi permisă doar de o analiză foarte atentă.

Dacă mărturiile prezentate de-a lungul lucrării dezvăluie numeroase pasaje comune în care este evidentă o atitudine similară de reelaborare, rareori este vorba despre o contaminare pe scară largă - deși aceasta poate exista în anumite locuri - ci mai degrabă despre o comunitate de lecturi care provine dintr-un strămoș comun. În acest caz, inovațiile comune - și nu erorile - ne permit să trasăm o descendență, cu condiția ca calitatea și cantitatea acestor inovații comune să nu poată fi explicate prin alte motive. Inovațiile sunt, în general, deslușite printr-o analiză a *stilului de scriere* și, în situații fericite,

[3] Mă refer la situații în care nu există nicio formă de transmitere orală, cum ar fi în cazul romanțelor, poemelor epice sau al poeziei cântate în general, deoarece în acest tip de tradiție nu există texte fixe sau, mai bine zis, fiecare mărturie păstrată prezintă o stare validă de mai mulți 2R. Exemple bine cunoscute ale acestui tip de reconstrucție sunt cele realizate de Ramón Menéndez Pidal și, dintr-o altă perspectivă, ediția lui Cesare Segre a *Chanson de Roland,* Milano-Napoli, Ricciardi, 1971 *(vezi* recenzia lui O. Macrí, „Per una teoria dell'Edizione crítica", *L'Albero,* 49 [1972] pp. 259-280, acum în *Due saggi,* Lecce, Milella, 1977, pp. 77-171, cu unele modificări). Pentru romancero *, vezi,* de exemplu, R. Menéndez Pidal, Diego Catalán și Alvaro Galmés, *Como vive un romance,* Madrid, CSIC, 1954.

atunci când se păstrează o mărturie care menține textul primitiv original într-o puritate mai mare (Plăcile LVIII-LIX). Vom ști că o mărturie prezintă o stare textuală mai pură — *codex optimus* — dacă este citită împreună cu celelalte atunci când una dintre ele prezintă la rândul ei pasaje singulare echipolente. Cu cât numărul mărturiilor este mai mare, cu atât mai ușor *se poate demonstra existența codex optimus.*

Acest lucru se întâmplă, de exemplu (Planșele 17-21), în tradiția lui *El Conde Lucanor,* o tradiție cu șase martori — *S, P, H, M, G* și *A* — în care toți, cu excepția

unuia, aparţin unor tradiţii cu tendinţa de a prelucra textele. [62]Martorul J citeşte întotdeauna fără discriminare cu unul sau mai mulţi dintre ei atunci când unul sau mai mulţi deviază de la ceilalţi. Întrucât nu este posibil ca *S* să fi fost contaminat independent de cei cinci martori sau să fi suferit o *editio variorum* — rară în transmiterea unui text vernacular medieval — trebuie dedus că *S* prezintă o stare textuală foarte corectă, fără intervenţii din partea copiştilor. Cazul lui El *Conde Lucanor* poate servi drept un exemplu excelent al problemelor ridicate de tradiţiile medievale. În general, codex *antiguior* este de obicei *optimus* , având în vedere tendinţa spre inovaţie în transmiterea medievală. În cazul lui *El Conde Lucanor, editarea* codex *optimus* , care este şi *codex antiguior — S —* este cea mai bună abordare, cu condiţia ca erorile sale să fie corectate prin învăţarea din alte manuscrise şi să se ţină cont de variantele adiafore. Însă dacă *S* ar fi dispărut, editarea doar a unuia dintre manuscrisele rămase nu ar fi fost cea mai bună soluţie, deoarece, în acest caz specific, textul rezultat ar fi fost mai departe de Ü decât dacă, de exemplu, *s-ar fi urmat vechea metodă a codices plurimi.* Desigur, textul astfel reconstituit nu ar fi existat niciodată, dar textele lui P, *M, H, A* sau *G,* care acumulează inovaţii de la numeroşi copişti, sunt, de fapt, la fel de hibride ca acesta şi, cu siguranţă, mai departe de Ù. Trebuie spus, însă, cu toată sinceritatea, că aceasta este o deducţie *a posteriori.* bazat pe filiaţia ramurilor inferioare şi mijlocii şi pe existenţa lui *S.* În acest caz, există şi circumstanţa că *G,* mărturia *recentă,* Este cel mai fidel, după S *,* lui 2. Dar acest fapt nu contrazice faptul că, în general, în tradiţia textelor medievale, *recentrările* sunt *deteriorări,* întrucât se întâmplă ca *G* să fie deja o copie de la mijlocul secolului al XVI-lea a unui codex la fel de vechi ca *S,* o copie realizată cu criteriul reconstrucţiei istorice caracteristic umanismului. Având în vedere sistemul de transmitere a textelor vernaculare medievale, este normal ca o mărturie contemporană să fie mai apropiată de un S din secolul al XVI-lea decât de unul din secolul al XV-lea , chiar dacă acesta din urmă poate servi la corectarea anumitor *puncte critice* ale primului.

[62] *Vezi* A. Blecua, *Transmiterea textuală a „El Cande Lucanor",* Barcelona, Universitatea Autonomă, 1980.

V. *EXAMEN* ȘI *SELECȚIE* (V)

VARIANTE DE AUTOR

ÎN PROCESUL creației literare, autorul poate modifica, și în general o face, opera scrisă prin corecții. Autorul, de obicei, schițează opera, care este apoi copiată sau este copiată într-o copie curată. Acestea sunt corecții făcute în timpul procesului creativ, care sunt detectabile doar dacă se păstrează schița originală (Láms, XXXVI-XL). Aceste corecții se fac sincron sau într-o perioadă scurtă de timp. Toate fac parte din procesul creativ și, prin urmare, ar trebui analizate ca un întreg, chiar dacă corecțiile se pot suprapune în mai multe straturi ale textului care ar trebui reconstruit . Este recomandabil să se facă distincția între aceste tipuri de corecții și cele făcute de autor după publicarea operei . În aceste cazuri, autorul poate fi făcut modificări minore sau modificări profunde care pot afecta însăși structura conceptuală a operei. Prin urmare, vor exista tot atâtea schițe câte momente au fost în care autorul a revenit la operă.

Există tradiții textuale și lucrări în care nu este ușor să distingi variantele autoriale de cele ale unui cronicar (Planșele XLV-XLV1I). Prin urmare, este recomandabil să procedăm cu prudență înainte de a accepta lecții apocrife ca originale. Fiecare caz este unic și nu se pot stabili reguli generale. Este responsabilitatea criticului să furnizeze - suficiente dovezi externe și interne, de obicei bazate pe *scrisul autorului* , pentru a determina autenticitatea variantelor.

În acele tradiții în care datele externe nu ne permit să stabilim ordinea în care au fost scrise versiunile, cea mai lungă versiune, cea care prezintă lecțiile cele mai precise din punct de vedere conceptual și stilistic , precum și cele care se abat cel mai mult de la model sunt de obicei ulterioare. Dar, repet, fiecare caz din fiecare epocă este unic, iar

factorii care stimulează schimbarea pot fi destul de variați și nu corespund întotdeauna coerenței așteptate de un critic care dorește să ofere explicații raționale ale proceselor creative complexe.

Când se păstrează trei sau mai multe redactări, este relativ ușor să se determine cele intermediare - și, în acest caz, metoda lui Dom Quentin este într-adevăr utilă. Astfel, având în vedere trei redactări, *Aj, B și Cj* , redactările extreme vor fi cele cu cele mai puține lecții comune. În teorie, redactările extreme nu ar trebui să aibă nicio lecție comună cu celelalte mărturii dacă redactările ar fi fost efectuate consecutiv .

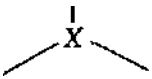
LA

B.

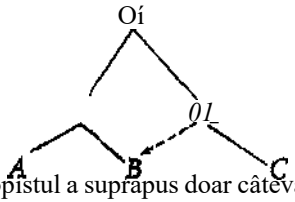
C.

Acesta este cel mai frecvent caz, în care autorul corectează versiunea imediat precedentă, deoarece regresiile nu sunt de obicei frecvente. Atunci când originalele nu sunt păstrate, fiecare versiune poate fi supusă aceloraşi vicisitudini ca și tradițiile unei singure versiuni. Procesul de reconstrucție a fiecărei versiuni se realizează pornind de la *stemma.* Totuși, nu este ușor ca trei versiuni, de exemplu, să prezinte erori comune, deoarece autorul, atunci când revizitează textul, corectează acele zone deteriorate; dar se poate întâmpla ca, pierzând Oí, autorul să folosească o copie sau chiar un O; cu erori - ceea ce ar funcționa ca *X,* un arhetip concret. Astfel, afilierea ar putea fi dată:

Ot

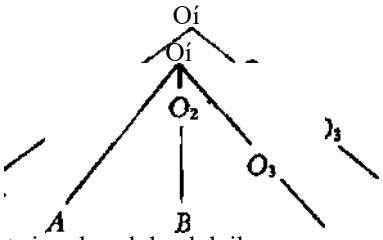


Această situație nu este cu siguranță frecventă. În general, atunci când două versiuni ale unui text conțin erori comune, ar trebui suspectată o contaminare; adică un copist a suprapus a doua versiune peste prima și a trecut cu vederea, din greșeală, eroarea.



Dacă, ca în acest caz, copistul a suprapus doar câteva variante ale lui O2, acesta va constitui un text intermediar care apare editorului ca o redactare între *O1 și O2, iar* numai prezența erorilor comune permite deducerea contaminării (Planșele XLVIII-XLIX). Dacă aceste erori nu sunt prezente, devine foarte dificil de demonstrat că există doar două redactari și nu trei.

Este posibil ca autorul, din diverse circumstanțe, să revină la textul



primului proiect și nu la cel de-al doilea:

În acest caz, dacă din cauza unor date externe sau interne nu este posibilă stabilirea ordinii scrierilor, se poate cădea în eroarea de a judeca O ca scriere intermediară, întrucât aceasta va participa la lecțiile comune ale fiecăreia dintre celelalte două în raport cu cele rămase, iar B *și C* vor fi interpretate ca scrieri extreme .

Ediția critică a unui text cu variante auctoriale prezintă probleme similare cu cele ale tradițiilor revizuite. Nici aici nu sunt posibile generalizări, deoarece fiecare text necesită soluții diferite. În orice caz, o ediție critică a unei tradiții cu variante auctoriale trebuie să fie exhaustivă; adică, între textul de bază și aparatul critic, cititorul va avea acces la textele tuturor versiunilor. În anumite tradiții în care schimbările sunt foarte profunde, publicarea completă a fiecărei versiuni poate fi opțiunea preferată. Atunci când numărul și calitatea variantelor o permit, se poate edita o singură versiune, relegând variantele auctoriale la aparatul critic. În aceste cazuri, versiunea finală este, în general, aleasă ca bază. În anumite circumstanțe, textul care, din diverse motive, a fost cel mai răspândit și reprezentativ pentru autor [63]poate fi ales ca text de bază . În cazurile în care variațiile autorului au fost motivate de cauze independente de voința lor, așa cum se întâmplă în perioadele de cenzură, este preferabil să se ia ca text de bază versiunea produsă *fără* constrângere. Se poate întâmpla, însă, ca autorul să exercite în mod voluntar autocenzura, fără presiuni externe sau fără ca aceste presiuni să fi variat substanțial între o versiune și alta (Planșele LX1V-LXIX). Acest ultim caz și primul diferă prin tipul de variații: în primul, aceasta afectează anumite tipuri de expresii sau pasaje - religioase, politice sau morale - pe care autorul le suprimă sau le modifică fără intenție stilistică - acestea sunt, în general, variații care diminuează textul anterior - iar adăugirile apar rareori. În al doilea caz, modificările sunt mai semnificative; schimbările stilistice se produc fără altă intenție decât cea estetică; pasajele suprimate sunt înlocuite cu altele, chiar opuse ideologic; adăugirile abundă; iar sensul operei poate suferi o schimbare profundă (Planșele LX-LXIII). În aceste cazuri, abordarea ideală ar fi publicarea ambelor versiuni și trimiterea variantelor celeilalte aparatului critic al fiecăreia. Un alt sistem — dacă structura lucrării nu a fost modificată serios — poate consta în luarea ca bază a versiunii finale și plasarea modificărilor substanțiale pe două coloane, trimițând variantele minore aparatului critic. În ceea ce privește schițele autografe sau copiile autografe cu corecturi — cu excepția reproducerilor facsimile și a acelor ediții care transcriu exact structura originalului — textul final

[63] Pentru dezbaterea dacă editorul ar trebui să fie notar sau *estet, vezi.* Be llori, „Rassegna...", pp, 483-484.

al autorului va fi publicat ca text de bază, iar lecțiile respinse și diferitele etape prin care a trecut lucrarea vor fi incluse în aparatul critic. Merită subliniat acest punct, deoarece nu este irelevant dacă o lecție a fost respinsă într-o etapă anterioară sau ulterioară. O corecție, de exemplu, în ultima strofă a unei poezii, poate declanșa corecturi de jos în sus și în locuri corectate anterior și aparent definitive (Planșele XCII-XCIV).[64]

Erorile autoriale, dacă sunt pur mecanice, pot fi corectate — indicând întotdeauna acest lucru, desigur, în aparatul critic —; erorile culturale, în schimb, trebuie reținute. [65]Apar cazuri ambigue, de exemplu, atunci când un autor corectează un text distorsionat și permite trecerea ca atare a unor lecturi neautentice. [66]Editorul poate alege soluția pe care o consideră cea mai potrivită, cu condiția ca aparatul critic să distingă lecturile autentice de cele accidental autentice. Cea mai corectă abordare ar fi probabil respectarea textului final atunci când autorul aprobă în mod conștient lecturile altora; și, invers, modificarea cu lecturile originale a celor pe care autorul le-a permis în mod accidental să treacă — de exemplu, lacunele . Tipul de corecție urmat de autor îi va permite editorului, în majoritatea cazurilor, să distingă dacă lecturile admise au fost intenționate sau neintenționate.

---

[64] Acesta este, ca exemplu printre multe altele, cazul lui García Lorca. Pentru variantele autoriale, *vezi* G. Contini, *Varianti e altra linguistica,* Torino, Einaudi, 1970.

[65] Există cazuri îndoielnice în care nu este ușor să discerni între eroarea unui copist și eroarea unui autor. Cf. următorul pasaj din Don *Quijote* (I, 4): „Fermanul și-a plecat capul și, fără să răspundă un cuvânt, și-a dezlegat servitorul, pe care Don Quijote l-a întrebat cât îi datora stăpânul său. Acesta a spus nouă luni la șapte reali în fiecare lună. Don Quijote a făcut calculul și a constatat că se ridica la șaptezeci și trei de reali..." Nu știm dacă este vorba de o eroare de tipar pentru *șaizeci și trei* sau, mai probabil, „o greșeală pe care Cervantes a pus-o intenționat să o comită pe Don Quijote, atât de înțelept în arme și litere, o greșeală care, firește, este în folosul omului nevoiaș" [Martín de Riquer].

[66]Cazul, de exemplu, al lucrării *„Dott Alvaro"* a Ducelui de Rivas, a cărei versiune finală – în realitate, mici corecții – a fost realizată pe baza unei ediții care acumula erori de tipar *(vezi* Ducele de Rivas, *„Don Alvaro o la fuerza del sino",* prolog și note de J. Casalduero, ed. de A. Blecua, Barcelona, Labor, 1974, pp. 51-53
j

VI. *AMENDAMENT*

TERMENUL *„emendatio”* propriu-zis ar putea fi folosit doar în cazurile în care erorile dintr-un text sunt corectate fără ajutorul altor surse, deoarece, așa cum s-a indicat deja, *„emendatio ope codicum”* provine dintr-o concepție a criticii textuale care începe cu *textus receptus,* care poate fi corectat cu ajutorul altor surse. În metoda actuală, *„emendatio ope codicum”* devine *seleclio* din „ *constitutio textus”.* În orice caz, nu există nicio problemă în utilizarea termenului *„emendatio”* pentru cazurile în care forța tradiției a menținut un *textus receptus,* o *„edito vulgata”, cu condiția ca, teoretic, „emendatio”* și „selectio” să nu fie identificate .

De fapt, *emendatio* nu poate fi decât *ope ingenii,* adică fără mărturii care să aducă *lectio.* propunere. Totuși, ar fi oportun să se facă distincția, deși uneori nu este ușor să se traseze o linie de demarcație , între un *amendament* efectuat pe baze testimoniale deteriorate sau aparent corecte — dintr-un *codex itnicus* sau din *diverse lee tienes* — care permite elaborarea unui amendament *mixt — ope codicum* și *ope ingenii* — [67]și un *amendament conjectural* fără nicio bază testimonială. Acesta din urmă ar trebui numit în mod corespunzător *amendamentul ope ingentii* sau, și mai bine, *divinatio.*

---

[67] Această categorie de *amendamente mixte* ar putea include amendamente la variantele de *difracție în absență* — adică cele care nu conțin nici *difficiliorul* , nici eroarea —; amendamentele la variantele de *difracție în prezență* — adică cele în care o variantă păstrează *fie difficiliorul* , fie eroarea — s-ar încadra în categoria *amendamentelor mixte* dacă conțin eroarea și în categoria *selecției* dacă difficiliorul este reținut . Pentru conceptul de *difracție în prezență* și *absență, vezi* G. Contini, „Scavi alessiani”, în *Linguistica e Filologia. Omaggio a Benvenuto Terracini,* Milano, 1968, p. 62.

Atât *selecția* , cât și *corectarea* trebuie efectuate conform unor criterii care iau în considerare, în clasificarea tradițională , următoarele aspecte: a) *dificultatea lecturii;* b) stilul autorului și epoca sa; c) *contextul* ; și d) *metrul ,* atunci când este vorba de opere în versuri (sau proză ritmată). În realitate, aceste criterii nu se exclud reciproc, deoarece, de fapt, toate pot fi reduse la *stilul autorului,* dacă înțelegem termenul din perspectiva mai largă a retoricii clasice, adică a *invenției,* aranjamentului și *stilului unui autor și a* timpului său. Este evident că o *lectură dificilă* va depinde de context și că acesta, la rândul său, poate fi descifrat doar în funcție de gândirea autorului. [68]Iar metrul, desigur, variază în fiecare epocă și autor și, prin urmare, aparține stilului *autorului.*

Conform modificatorilor, *emendarea* — nu *selecția* — poate fi efectuată prin *a)* adăugare; b) suprimare; *c)* modificarea ordinii; și *d)* imutare. Adică, amendamentele corespund fiecăruia dintre tipurile de eroare, dar în sens invers (o eroare prin adăugare va corespunde unei amendamente prin suprimare etc.). Tipurile de amendamente sunt, așadar, la fel de variate ca și cele ale erorii. Sau, cu alte cuvinte, fiecare *selecție* , și cu atât mai mult fiecare *emendare ,* trebuie să justifice eroarea din mărturii. În acest sens, *recensio* și *constitutio textus* sunt strâns legate, întrucât procesul critic al *selectionis* in *recensio* este similar, doar că în această fază *se ia în considerare doar opoziția eroare/neeroare,* iar în *constitutio textus* opoziția citire *nelegitimă* (eroare sau inovație *)/lectură legitimă* sau a lui Ů. Dacă în *recensio comportamentul fiecărei mărturii* a fost analizat cu atenție, în *constitutio textus* stemma ... Acest lucru va servi la coroborarea acestui comportament, deoarece, de fapt, până când *stemma nu este construită,* editorul nu are un criteriu fiabil format cu privire la comportamentul mărturiilor, în special a celor care se referă la intervenții conștiente ale copiștilor, cum ar fi inocenții.
goluri și contaminări. Având în vedere natura circulară a procesului critic, cele două faze principale ale sale pot fi cu greu separate .

Așa cum s-a indicat deja în mai multe rânduri, *stemma* Este un ghid și, prin urmare, nu ar trebui aplicat mecanic în niciun caz fără ca fiecare *locus* să fie supus unei examinări critice . Usus *scribendi* ar trebui să coroboreze întotdeauna lectura stemei . *Adică ,* se va efectua o *selecție critică* . În general, dacă *stema* Este bine construită - deși am *văzut deja* dificultatea teoretică și practică a realizării studiului *stemma* Complet—

[68] *Vezi* în acest sens O. Macrí, *Due saggi,* p. 79.

, lecțiile corecte, conform aplicării mecanice a acestora, trebuie să coincidă cu lecțiile selectate *cum indica.* Erorile pe care le prezintă aceste lecții vor fi poligenetice și ușor de remediat cu ajutorul altor dovezi, de exemplu, *deteriorarea* ramurilor inferioare, sau prin conjecturi susținute parțial de dovezi —cazul *lectiones faciliores—,* sau prin context — pierderea unei particule, cum ar fi negația—, sau prin metru —hipometrii sau hipermetrii la poeții al căror *usus scribendi tinde* inflexibil spre regularitate. În cazul lecțiilor echipolente în *stemma,* cazurile vor fi similare, adică erori triviale, cu diferența că inovația unei ramuri poate fi confundată cu sau poate ascunde posibile contaminări, deși metodele de selecție vor fi identice, adică bazate în special pe *usus scribendi.*

O *emendatio sau pe ingenti* fără ajutorul dovezilor și chiar cu acestea - o *emendatio mixtă* - este întotdeauna periculoasă și ar trebui folosită cât mai puțin posibil. Conjectura este un „salt în gol", [69]pentru care doar apariția unor noi dovezi poate servi drept piatră de încercare. Se pare că numărul conjecturilor exacte - în domeniul filologiei clasice - nu depășește 5%. [70]Un procent scăzut, cu siguranță. Conjectura, însă, este recomandabilă ori de câte ori există un *loc critic obscur* , deoarece în acest fel se atrage atenția asupra lui și este posibil un dialog - sau o dezbatere - filologică, îmbogățindu-ne înțelegerea textului. Dar este preferabil să relegăm conjectura la aparatul variantelor dacă argumentele nu sunt definitive - ceea ce rareori sunt. Și, mai presus de toate, înainte de a face o conjectură, *trebuie epuizate toate posibilitățile de explicare a acelui loc obscur,* căci s-ar putea să nu fie obscur din cauza unei erori de copiere, ci mai degrabă din cauza unor deficiențe ale cunoștințelor noastre filologice . Pe scurt, se cere cea mai mare prudență în *emendatio ope ingenii,* precum și în *selectio* , întrucât merită să ne amintim că numeroase lecturi ale textelor au fost *corecturi ope ingenii* de către copiști. Totuși, a nega criticii dreptul la conjectură înseamnă a-i nega ceea ce li s-a permis tuturor copiștilor din toate epocile, cu complicația suplimentară că, în timp ce copiștii nu și-au indicat intervenția, filologul o consemnează întotdeauna pe a sa cu semne speciale sau note explicative.

Toda *selectio si* cu mai mult motiv toda *emendatio ope ingenti* Presupune că *locus*

[69] Cf, H, Frankel, *Testo critico...,* p .42,
[70] *Vine.* Kenney, *Textul clasic,* p. 148.

criticus prezintă o eroare, o inovație sau o trivializare . În cazul selecției , situația este mai simplă deoarece se poate baza pe orientarea *stemei* . Și în cazul lecției, considerăm lecțiile corecte versus cele eronate sau inovatoare; în cazul *emendatio ope ingenii,* situația este vizibil mai complexă, mai ales atunci când eroarea sau inovația trece neobservată , acestea fiind cazurile cele mai frecvente (de unde și dificultatea de a găsi și demonstra existența unor erori comune în rândul ramurilor superioare). În ambele *cazuri* , editorul are obligația de a prezenta suficiente dovezi pentru a justifica existența erorii și selecția sau conjectura și, cu siguranță, de a nu ascunde argumentele care pot fi prezentate împotriva acesteia. Un mare pericol pentru un editor este dorința de a realiza o ediție *pe baza* unora anterioare și nu *cu* acestea. Prin urmare, cele mai bune conjecturi sunt de obicei cele pe care filologul le găsește accidental și care clarifică un *loc obscur* într-o lucrare care în acel moment nu l-a interesat în mod deosebit *(coniectura nascitur, nu „potrivire").* Pe de altă parte, atunci când este forțat să se confrunte cu un text specific cu multiple pasaje îndoielnice, cu numeroase și variate conjecturi din partea altor editori și critici, tentația de a demonstra că perspicacitatea sa este mai subtilă decât cea a altora este aproape irezistibilă, ceea ce îl poate determina să exagereze numărul și calitatea emendatio *ex coniectura* pe care Lipsius le considera deja „lubrica praesertim cum in audaces et temerarii adolescentes incidermi, aut adolescentium símiles senes" *(Satyra Menippea,* 1581 [ap. Kenney , *op. cit.,* p. 26]). Prin urmare, conjectura nu ar trebui să fie extravagantă, dar este legitimă atunci când există o eroare evidentă a copistului sau când o lectură aparent corectă - cazul numeroaselor *leclioties faciliores* - nu se potrivește contextului *(conjormatio textus),* așa cum s-ar aștepta.

Voi prezenta acum câteva exemple de *emendationes ope in genii* — numeroase cazuri de *selectio pot fi găsite* prin parcurgerea capitolului dedicat fenomenologiei copierii. Am încercat să fac fiecare exemplu diferit, astfel încât cititorul care nu este încă familiarizat cu practica editorială să poată observa diferitele tipuri de argumente folosite pentru a apăra o conjectură. De asemenea, am încercat să clarific exemplele și, mai presus de toate, să arăt cum schimbarea unei singure litere sau a unui singur cuvânt aruncă o nouă lumină critică asupra contextului și chiar asupra operei în general: o conjectură care nu adaugă perspective noi este de puțin folos. Gradul de verosimilitate al conjecturilor propuse este, în opinia mea, foarte ridicat; cu toate acestea, chiar și cele mai aparent solide conjecturi se pot prăbuși în fața unor date noi. Fără a cădea în scepticism general — întrucât fiecare ediție, în cuvintele lui Contini, este o „ipoteză de lucru" —, cititorul va fi foarte precaut atât în acceptarea propriilor amendamente, cât și a celor ale altora.

Exemplele, ca și în capitolele anterioare, provin din *Cartea Iubirii Bune.*

EXEMPLUL I

270 Marele vultur cântă deasupra arborelui faya, toate celelalte păsări
de acolo îl veghează 5

Golul cauzat de pierderea foliilor din *G* și T îl lasă pe *S* ca unic martor (Planșa I). Editorii mențin textul, aparent corect, iar singura îndoială este dacă *faya* înseamnă aici „copac" sau „afloriment montan". Dar editorii trebuie să fie întotdeauna suspicioși și precauți imediat ce observă o anomalie jingÿistică sau conceptuală. Anomalia există aici: vulturii nu cântă și cu atât mai puțin atunci când observă, „privesc" alte păsări, care le-ar recunoaște rapid „cântecul" și ar fugi. Până când nu se demonstrează existența acestei anomalii științifice, nepotrivite pentru un om care, la fel ca autorul, era familiarizat cu șoimăria - fie printr-o sursă a fabulei, fie printr-o tradiție de istorie naturală necunoscută mie - mi se pare mai plauzibil să presupun o eroare de copist și să citesc:

Vulturul *se cocoață* pe vârful copacului

Amendamentul este justificat deoarece *văzul* , și nu cântecul, este *caracteristica* tradițională a vulturului; sensul este mai coerent; amplificarea prin sinonimie *(cata-turn de veghe)* corespunde lui **tíus smhendi* al autorului* și, mai presus de toate, corespunde moralei fabulei: „a nu privi în afară, ci a te privi pe tine însuți";

272 Vulturul rănit și- *a privit* pieptul și a văzut că aripile ei o batjocoriseră;
și-a spus o frază înfricoșătoare: „Din mine a venit cel ce m-a ucis și
mi-a luat viața."

Nebunul, cel ticălos, care *nu-și vede propriul suflet,* folosindu-se de nebunia voastră și de răutatea voastră ieftină, își distruge trupul și își ucide sufletul, căci din sine vine cel ce-și dezlănțuie viața.

De remarcat că în acest caz nu există *o lectio facilior, ci o* eroare paleografică prin adăugare [dita]. Argumentul pentru modificare este susținut de dovezi extraliterare din istoria naturală și de dovezi stilistice precum amplificarea *prin* sinonimie și corespondența dintre începutul și sfârșitul fabulei sau, mai bine, faptul că arhitectura fabulei este construită pe verbul *catar.*

EXEMPLUL II

Iubirea *înșelătoare* dărâmă ziduri și porți, învinge toate paznicii și îi consideră morți, abandonează frica deșartă și suspiciunile nefondate: încuietori puternice par deschise pentru ea. G 846 iubirii *lacome* *S*

La prima vedere, ambele interpretări ar putea fi considerate legitime și nu ar exista niciun motiv, nici *prin stemma* , nici prin analiză internă, pentru a favoriza una în detrimentul celeilalte. Acesta ar fi, așadar, un caz clar de adiaforie autentică. Editorii,

însă, optează pe bună dreptate pentru interpretarea *înșelătoare* , bazându-se pe sursa latină tradusă de autor. Versetul 597 din *Pamphilus* spune:

Ingeniosus Amor portas et claustra relaxat

Sursa, în esență, demonstrează că **cobdifioso** este o inovație a copistului, dar nu și că **engañoso** este lectura autentică. Primul indiciu de îndoială rezidă în *inovația lui S,* deoarece schimbarea manifestă faptul că copistul fie nu a avut **engañoso** în modelul său, fie a considerat că cuvântul nu se potrivește contextului; al doilea indiciu este însăși traducerea cuvântului **ingeniosos** , care prezintă nuanțe foarte diferite de cele ale lui **engañoso*,* care ar corespunde clasicului * *fallan** ; al treilea indiciu este contextul în care apare sintagma **amor engañoso * ,* dat fiind că adjectivul are o valoare peiorativă oarecum nepotrivită unei situații în care Trotaconventos intenționează să o convingă pe Doña Endrina să ia decizia finală. Toate aceste mici inconsecvențe ar dispărea dacă versul, așa cum subliniază Margherita Morteale , ar fi citit:

Iubirea *înșelătoare* dărâmă ziduri și uși

Cuvântul nu este documentat în autor, dar *engeño* (mașină, mașină de război) este în uz comun la acea vreme și apare ocazional cu aceeași eroare presupusă aici, *engaño (El Conde Lueanor,* prolog general), iar *engento, ca facultate rațională, este documentat în Arhipreotul, v. 1513 b. Și nu ar trebui exclusă posibilitatea ca* o eroare similară să fi apărut într-un alt pasaj din *Cartea Bunei Iubiri :*

257 b atunci vrei să păcătuiești cu oricine vezi, c să-ți împlinești pofta *înșelându-i pe* ceilalți, 5

Acesta este un *loc obscur* pe care editorii îl modifică în „loxuria *guiñando"* („a face cu ochiul"), urmând conjectura relativ plauzibilă a lui Cejador . Conjectura este mai plauzibilă dacă este vorba de o eroare și nu de un verb necunoscut;

prin îndeplinirea loxuriei *prin inginarea* otelor

Adică „uneltire, urzire mentală de trucuri" *(înșelăciunea* este documentată în *General Estaria* [ap. Ccrominas, DCELC, s, v, *geniu] și* încă în Nebrija),
După cum se poate observa, prima conjectură, **engeñoso*,* ar implica o * *lectio facilior*;* a doua, în schimb, o ortografie anormală a sibilantei, nu neobișnuită în texte, dar nu o eroare de citire. Prima modificare este plauzibilă; a doua presupune o eroare – sau o ortografie anormală – într-un *Jugar* ininteligibil cu documentația cunoscută, dar nu știm dacă, într-adevăr, este vorba de o eroare. De remarcat, de asemenea, că ambele conjecturi sunt strâns legate, întrucât se susțin reciproc în **usus scribendi** (acceptarea lui **engeñoso** permite utilizarea verbului * *engeñar*, *enginar*, *enginar** într-un context similar). În primul caz, modificarea este plauzibilă și

îmbogățește pasajul prin corectarea unui * *ieclio jacilior** cu sprijinul sursei. În al doilea caz, deși conjectura explică pasajul mai bine decât altele, lecția trebuie menținută *deoarece* nu știm dacă este într-adevăr o greșeală și, dacă da, în ce zonă a cuvântului se găsește.

EXEMPLUL III

269 Dintre mulți *pe care i-ai* ucis, nu știu pe niciunul pe care l-ai vindecat;
pe toți cei care în nebunia ta sunt mari vagabonzi, lasă-i pe ticăloșii
nebuni să se întoarcă împotriva lor înșiși; poartă-te cu ei așa cum se
poartă vulturul cu ticăloșii proști. 5

Editorii modifică primul verset, care este în mod evident corupt:

Din mulți pe care îi ucizi, nu știu pe niciunul să vindeci;

Adică: „Nu cunosc pe nimeni pe care să-l vindecați dintre mulții pe care îi ucideți", înlocuind verbul aparent „ *are"* cu prepoziția *„a".* Corecția pare plauzibilă, dar trebuie recunoscut că versetul nu are prea mult sens, deoarece este evident că Iubirea, acționând prin Loxuria, nu-l poate vindeca pe cel care ucide. Amendamentul meu mai plauzibil este:

Știu mulți pe care îi ucizi; nu știu niciunul pe care îl vindeci;

Această modificare îmbunătățește sensul – sau, mai degrabă, pasajul capătă sens – și, de asemenea, ritmul binar și conceptual antitetic al versului. Eroarea a apărut, cel mai probabil, deoarece era un cuvânt la începutul unei strofe care, conform tradiției manuscriselor medievale, ar fi trebuit să aibă o majusculă colorată. De obicei, copistul scria litera în locul corespunzător unde ar fi trebuit să fie majuscula, dar cu literă mică și într-o dimensiune mai mică decât textul normal (Planșa 1):

Și pe mulți pe care îi ucizi, nu știu pe niciunul pe care să-l
vindeci, pe cât sunt în letalitate mari vagabonzi

Cine a scris mai târziu capitala a confundat grafema £ cu 8 și, de fapt, a comis un anumit tip de *lectio facilior,* întrucât în operă doar două strofe – și, în plus, de artă minoră – încep cu *Sé* („Sé muy bien tornear vacas", v. loco a; „Sé fazer d altibaxo", v. tool a), în timp ce în douăzeci și șase de ocazii strofele încep cu *De,* fără nicio instanță a unui început cu un monosilabul care se termină în *-e (Le, Te, Me).* Acesta este, așadar, un tip de eroare frecventă în tradiția medievală, o eroare care în unele

ocazii poate fi semnificativă , așa cum se întâmplă în următorul exemplu din *Libro de Buen Autor.*

53 către toți cei din Grecia, a spus înțeleptul grec 5

Toți cei din Grecia i-au spus înțeleptului grec *G.*

În *S,* prepoziția necesară pentru sens *(„Tuturor* …") a fost scrisă pe margine, dar evident provenea dintr-un model căruia îi lipsea majuscula (Planșa 1). Și G provenea dintr-un model cu aceeași eroare; totuși, în acest caz, un copist a presupus că subiectul era „ *Toți cei din Grecia",* corectând acordul și făcând o greșeală, deoarece subiectul este *„înțeleptul grec".* Poate că aceasta este o eroare accidentală împărtășită de ambele ramuri și nu poate fi considerată printre erorile comune, dar acest tip de eroare este întotdeauna indicativ și poate ajuta la coroborarea unei linii genealogice.

EXEMPLUL IV

390 Nu te iubesc, Iubire, nici nu te iubesc, Lăcomie, fiul tău; mă faci să umblu în zadar, îmi spui: *„Spun, spun";* cu cât te îndemn mai mult, cu atât mă chinui mai mult; slava ta deșartă valorează pentru mine un bob de mei josnic. 5

Fă-mă să umblu în zadar, spune-mi: *„A spus, a spus";*

A doua emistihă a versetului 390b a dat naștere la diverse interpretări . Pentru Cejador, sensul ar fi: „Mă faci mereu să rătăcesc fără țintă, ca cineva care nu se oprește niciodată din a gândi: « *Mi-a spus asta,* mi-a spus aia», acum cutare, acum cum o cheamă, acum Iubirea însăși, care șoptește o dorință după alta și îi oferă o cucerire după alta." Pentru Spitzer *(RFH, IV* [1942], p. 110), pe care Chiarini îl urmează editând *„dixo, dixo",* sintagma ar fi *„o verificare în Manco* care se dă imaginației ascultătorului, un fel de *x algebric* cu care vorbitorul poate înlocui orice dorește." În cele din urmă, pentru Corominas, care respinge interpretările anterioare, „este discursul imperios al stăpânului către servitor: « *Hei, cutare, zic, zic...»,* pe care îl face să meargă neîncetat de aici în colo."
După cum se poate observa, editorii practică un **scie elio* ■. În timp ce unii urmează lecția lui G — *dixo* , **dixo*— , alții, cum este cazul lui Coraminas, urmează *lecția lui S — *digo*, *digo*—,* admițând o asonanță în rimă luând verbul la timpul prezent și nu la timpul trecut. De remarcat, de asemenea, că, fundamental, editorii consideră pasajul ca o sintagmă fixă deschisă interpretării libere („x-ul algebric" al lui Spitzer). În modelul apropiat sau îndepărtat — să-l numim arhetip — al lui *S* și *G* Lecția a ridicat probleme în sibilantul Ja, care, conform „rar *scribendi "* normal al autorului , ar trebui să fie un í sonor pentru a menține rima în *-ío.* În *S,* ortografia g ar putea

reprezenta acest fonem sau ar putea fi o corecție a unui copist care a conjecturat că verbul ar trebui să fie la persoana întâi. Sintagma *(dixo, dixo* sau *digo, digo* sau *dijo,* dijo) pare a fi o sintagmă făcută astăzi, necunoscută nouă și, după cum se poate vedea, aparent și copiștilor. Editorul, în aceste cazuri, trebuie să observe dacă cuvântul sau cuvintele permit rupturi sintactice diferite de cele furnizate de dovezi, care pot aglutina intenționat cuvinte cu semnificație grafică redusă sau pot comite *lecții false.* Deoarece este evident un cuvânt sau o sintagmă repetată, singura ruptură posibilă este descompunerea fiecăreia. Sunt în două monosilabe: *di xo, di xo* sau *di go, di go* sau *di jo, di jo.* Pentru un cititor contemporan, rezultatul acestor rupturi sintactice nu este nimic mai mult decât o încurcătură fără sens. Pe de altă parte, dacă am transcrie „Di ¡só!, di ¡só!", sintagma ar fi perfect inteligibilă: „Stop, stop". Și, de fapt, ordinul de oprire dat cailor era de obicei transcris în Epoca de Aur ca *xo,* și așa apare la Covarrubias și în numeroase texte ale perioadei (cf.: „«Măgar, măgar, măgar, ho, ho, ho». «Ho, ho mie, Justina? Sunt prost?»" *[Picara Justina,* ed. A. Rey Hazas, Madrid, Editora Nacional, 1977, I, p. 263]). Întrucât este un strigăt în care consoana inițială poate fi surdă sau desurdă la discreția persoanei care o emite, reprezentarea grafică, care în secolul al XVI-lea era reglementată prin tipar ca xo și în timpurile moderne ca *só,* în Evul Mediu trebuie să fi alternat forma *jo* cu forma *xo.*

În ceea ce privește *stilul de scriere al autorului* , sintagma se încadrează perfect în aspectul cel mai original al stilului său: gustul pentru expresivitate, atât în reprezentarea vizuală a scenei de către cititor — dovadă *a* retoricii tradiționale — cât și în utilizarea expresiilor colocviale și populare. Într-un alt pasaj, autorul însuși folosește antonimul *arrieril* (a cărui aspirație o transcrie cu sunetul /-):

517 b nin pentru un singur *„Parre"* non anda o fiară cu un singur braț 5
'Horre!' *g*

S-ar putea argumenta împotriva acestei afirmații că versul s-ar termina cu o rimă acută, întrucât accentul ritmic cade pe -ó. Însă dislocarea accentuală nu este lipsită de stilul *de scriere* al autorului *și,* mai exact, de faptul că folosește și o sintagmă fixă:

104 Apoi am compus aceste cântece de laudă adevărate; am
poruncit să i se dea noaptea sau în zori; el nu a vrut să le ia.
Am spus: *„Merg foarte departe;* iarba de nalbă se
micșorează mai bine în timp",

Pe scurt, prin editarea versului

Fă-mă să umblu în zadar, spune-mi: „Spune ho!, spune ho!"

Există, de asemenea, o frază fixă care o depășește pe cea editată obișnuită prin faptul că este binecunoscută; prin faptul că este *dificilă din punct de vedere sintactic;* prin faptul că este mai expresivă și în conformitate cu *stilul de scriere al autorului* ; și, în

final, prin faptul că, prin ea, sensul cupletului este pe deplin clarificat : „Mă faci să merg inutil, fugind de tine, ispitindu-mă neîncetat rugându-mă să mă opresc; dar cu cât insiști mai mult, cu atât mă grăbesc mai mult, îndemnându-mi calul."

EXEMPLUL V

Îl rog și îl sfătuiesc pe oricine *o aude și nu o aude.*

În acest pasaj al prologului în proză, *S* prezintă o greșeală accidentală de ortografie dublă. Editorii o corectează: „cui *o vede și o aude"* (Cejádor); „cui *o vede și o aude"* (Chiarini, Corotninas, Joset). Corecția este plauzibilă, dar în acest caz amendamentul este preferabil.

pentru oricine *o citește și o aude*

care se bazează pe *usus scribendi al autorului* din prolog

> „Și am compus această carte nouă în care sunt scrise unele căi, viclenii și subtilități înșelătoare ale iubirii nesăbuite de lume, pe care unii le folosesc pentru a păcătui. Pe care, *citindu-le și auzindu-le,* un bărbat sau o femeie cu bună pricepere care vrea să se mântuiască..."

la deznodământul lucrării:

> 1627 Bună proprietate are oriunde *se citește,* că dacă cineva îl aude *pe* cel care are o soție urâtă, sau dacă o femeie *îl aude,* fie ca pântecele ei să fie josnic, el dorește să facă slujbă lui Dumnezeu în acel moment.

Dacă corectura viere este acceptată , unul dintre principalele stimulente care l-au determinat pe autor să compună cartea se pierde : răspândirea ei prin lectură publică. De aceea, „pentru a da tuturor alinare, permiteți-ne să vă vorbim în cântece de menestrel" (1633),

În operă — și în lumea medievală în general — *cititul și ascultarea* nu sunt acțiuni separate, ci un singur act care, asemenea semnului lingvistic, se articulează pe două planuri indisolubile și interdependente. Cartea este un obiect care *se citește-auzi.* De aceea, autorul nu a folosit disjunctiva *(„citindu-le* sau *auzindu-le"),* ci copulativa *(„citindu-le* și *auzindu -le").* Usus *scribendi* — în sensul cel mai larg, cel care include *și inveritto* — nu este în acest caz propriu unui autor, nici unei limbi, nici unei culturi „naționale"*; este *usus scribendi* al unui sistem mai larg: cel al culturii medievale.

EXEMPLELE VI și VII

[...]Și întrucât sufletul, cu bună înțelegere *și* bună voință, cu bună aducere aminte alege și iubește bunăvoința, care este iubirea lui Dumnezeu, și o păstrează în vistieria memoriei, ca să și-o amintească și să aducă trupul la săvârșirea faptelor bune, prin care omul se mântuiește [...] Și de aceea trebuie să avem fără îndoială *că faptele* sunt întotdeauna în bună memorie, care cu bună înțelegere și bună voință alege și iubește iubirea lui Dumnezeu pentru a fi mântuită prin ele. Căci Dumnezeu, prin faptele bune pe care omul le face în punga mântuirii în care umblă, își fixează ochii asupra lui. Totuși, ori de câte ori păcatul este adus aminte și el îl dorește și îl săvârșește, această discordie nu vine din bună înțelegere, nici o astfel de dorință nu vine din bunăvoință, *nici o astfel de faptă nu vine din faptă bună;* ci mai degrabă, vine din slăbiciunea firii omenești, care este în om, încât el nu poate scăpa de păcat. [--.1. *S*

Toți editorii mențin lecția „ri« *dua que* obras *sienpre están en ¡a buena memoria" și „nin de la buena* obra *non viene tal obra**".* Ambele lecții sunt intim legate, până în punctul în care modificarea uneia dintre ele necesită, din motive teologice, modificarea celeilalte. Dacă în exemplul în care a fost vorba de *înșelăciune* - *conjecturile* sunt susținute, dar nu presupuse, în acesta există cazul nu rar al modificărilor înlănțuite. Voi începe cu a doua lecție, unde s-a produs o eroare prin substituție, care, în opinia mea, este evidentă.

Este bine cunoscut faptul că Prologul este construit după regulile noilor *arte praedicandi* , care au mare grijă la împărțirile tripartite. Prima parte este structurată în jurul celor trei puteri care, ca atare, sunt libere să facă bine sau rău, sau, cu alte cuvinte, faptele pot fi bune sau rele, după folosirea pe care omul o face de aceste puteri: „În care verset înțeleg trei lucruri, despre care unii doctori în filozofie spun că sunt în suflet și sunt proprii lui; acestea sunt: înțelegerea, voința și memoria. Care, zic eu, sunt într-adevăr bune, căci aduc mângâiere sufletului [...]." În întreaga această primă parte, autorul se preocupă doar de puterile *bune* , stabilind o gradație cauzală: înțelegere *bună* - *voință bună* - *memorie bună.* Este evident, așadar, că lecția

nici din *fapte bune* nu vine o astfel de faptă

Nu numai că distruge gradația cerută de *compoziția predicii* , dar este pur și simplu o contradicție teologică, deoarece niciun teolog care se respectă - mai ales în epoca terminiștilor atât de subtili în precizia cuvintelor - nu s-ar gândi vreodată să pună o *întrebare* în care un efect (*lucrarea)* are drept forță motrice, drept cauză, același efect (*faptele),* iar absurditatea unui efect bun *(faptele bune)* fiind originea aceluiași efect rău *(păcat).* Este evident că ceea ce a scris autorul - sau a intenționat să scrie, dacă a făcut o greșeală - a fost:

nin de la *buena memoria* non viene tal obra

În acest fel se menține corelația necesară structural: „se acuerdeAi pecado e lo quiera [8]' e lo obre [c]>, este desacuerdo^ non viene del buen entender [A1] , nin tal querer® [1] non viene de la buena voluntad®', nin de k buena memoriae» non viene tal obra [Ci] ". Corelația se menține perfect, cu excepția ultimului membru, unde este inversată pentru a favoriza cursusul *(* și probabil, având în vedere corelația și funcția de „înțelegere", trebuie să presupunem o eroare în *se acerde* pentru *disacuerde,* deși este posibil un joc conceptual subtil între *acordar-desacordar).*

Din punct de vedere teologic, pasajul are sens deoarece nu puterile în manifestarea lor divină – adică puterile *bune* – sunt cele care săvârșesc păcatul, ci puterile umane, pământești („căci este omenesc să păcătuim"), cele despre care discută „unii doctori ai filosofiei", cum ar fi Aristotel, de exemplu.

Prin urmare, faptele rele vin din puterile omenești; faptele bune, din puterile divine, întrucât Dumnezeu nu poate face să se producă păcatul. Prin urmare, dacă sintagma

> Și prin urmare, trebuie să avem fără îndoială că lucrările sunt întotdeauna în bună memorie [...]

Întregul raționament teologic al autorului este distrus, acesta apărând teza („Spun", „și chiar spun", „unde eu") că doar faptele bune sunt *amintite ,* dar în niciun caz *faptele rele* - și, probabil, nici măcar cele indiferente. Mai mult, „trebuie să avem acest lucru fără nicio îndoială". Pentru a evita atribuirea autorului unui concept teologic eretic - ce ar crede un teolog medieval dacă ar avea în mână un manuscris al lucrării cu astfel de erori conceptuale? - ar fi foarte convenabil să editeze:

> Și de aceea trebuie să avem fără îndoială că faptele [bune] sunt întotdeauna în bună memorie, care cu bună înțelegere și bunăvoință alege și iubește dragostea lui Dumnezeu pentru a se mântui împreună cu ele.

VII. *Dispozitiv TEXTUS*

ÎN ACEASTĂ fază, editorul trebuie să aibă grijă să prezinte textul în așa fel încât, păstrând acele caracteristici semnificative, să evite ambiguitățile cauzate de pronunțarea *(pronuntiatio)* și punctuația *(distincția) deficitare.* Cu alte cuvinte: va trebui să rezolvați problemele de ortografie și prozodie pentru a o aranja în modul cel mai eficient.

A) PROBLEME DE ORTOGRAFIE, DESPĂRȚIRE A CUVINTELOR, - ACCENTUARE și **punctuație**

În timp ce o ediție paleografică sau semipaleografică încearcă să - reproducă materialitatea textului ca document (Planșele LXXXII-LXXXIH), o ediție critică se concentrează pe aspectele esențiale și le elimină pe toate pe cele pe care le consideră irelevante. Evident, irelevanța unui semn depinde de fiecare caz specific, întrucât un text se poate prezenta adesea simultan ca monument și document, o situație foarte frecventă în cazul operelor medievale, al celor din Epoca de Aur și, în general, al autografelor. Această concepție diferită a textului a fost tocmai cauza frecventelor ciocniri dintre filologii clasici și filologii romanici.

Cele trei grupuri principale în care poate fi împărțită critica (cei care tind să reproducă un anumit codex, *codex optimus;* cei care încearcă să reconstruiască X, arhetipul specific; și, în final, cei care se străduiesc să ofere textul cel mai apropiat de 2) au urmat metode diferite de transcriere și editare în funcție de interesele lor și de particularitățile fiecărui caz. Aceste trei grupuri nu sunt, de altfel, ireductibile unele la altele, deoarece un critic poate acționa în moduri foarte diferite în funcție de tipul de text

cu care are de-a face (Planșele LXXVIII-XCIV).

a) *Editarea textelor medievale*

a) Ortografie

Când există un singur *codex untcus sau când* se ia ca bază *codex optimas* — din motivele explicate mai sus — editorii sunt de obicei de acord să păstreze fonemele indiferent de diferitele lor realizări grafice. Astfel, ei transcriu :

a) *i, j* cu valoare vocalicească, ca *și i.*
b) «, *v* cu valoare vocalic, ca și w.
c) *v, u* cu valoare consonantică, ca și *v.*
d) ff-; H.H-; rr-, R-, Kr-, ca și J-; și r-.

În cazul lui *y* cu valoare vocalic — adverb de loc sau imperfectul în perifraza viitoare *ja* [hía] — editorii ezită (y, *y, ja, ía, trajdo, trajo),* deși, de fapt, nu este un fonem distinct de vocala *i.*

În cazurile de *qua-, quo-, qüe- (quatro, quomo, question),* tendința cea mai generală este de a menține erudiția grafică, ca în restul cuvintelor învățate *(trasumpto, sancto, digno),* deși ezită în cazul ortografiilor hiperînvățate de tipul *he- dat, hedificio* sau în cazul *b-ului* etimologic mut *(haver, he).*

Editorii rareori indică rezolvarea abrevierilor cu caractere italice sau paranteze — qswrtro, om(n)e — și, de obicei,

[1] Ne referim la ediții critice ale textelor literare. În edițiile populare, editorul va urma sistemul care i se pare cel mai convenabil, în funcție de publicul căruia i se adresează textul — o sarcină nu ușoară —; documentele lingvistice și istorice pot necesita alte sisteme de transcriere *(vezi* Standardele *pentru transcrierea și editarea textelor și documentelor,* Madrid, CSIC, Școala de Studii Medievale, 1944).

Se dezvoltă fără nicio indicație. În cazul nazalului dinaintea lui bila bial, ei ezită între a-l rezolva ca *m [căprar > comprar} sau* a urma uzul copistului în cazurile în care nazalul apare grupat fără abreviere *(ãbos > anbos, ambos}).* De asemenea, ei dezvoltă semnul non-tironian T ca *e* sau ca *et,* conform uzului copistului.

Când un copist prezintă dialectalisme — palatalizări, lambdacisme, seseo etc. — tendința este de a reconstitui culoarea lingvistică ce se

presupune la autor.

b) Împărțirea cuvintelor

Este bine cunoscut faptul că copiștii medievali și cei din secolele al XVI-lea și al XVII-lea aveau tendința de a uni cuvintele — în general într-o manieră concisă — și de a folosi eliziuni care nu există în regulile ortografice actuale. Cele mai frecvente cazuri sunt cele în care prepozițiile aglutinate apar cu articole și pronume: *ala, dela, enei, conel, daquel, deste* etc. În cazurile fără eliziune, editorii au oscilat între separarea actuală (a *la, de la, en el) și* menținerea aglutinării, cu sau fără semne diacritice *(a-la, de-la, eti-el).* Același lucru se întâmplă și cu formele pronominale neaccentuate postpozitive care sunt în prezent enclitice *(fazer le, fazer-le, fazerle; fazer vos, fazer-vos, fazervos).* În contracțiile actuale învechite de tipul *daqueste, della, ques,* ezitarea este similară *(¿'aqueste, daqueste; ¿'ella, della; qu'es, ques).* Apocapa se menține fie fără nicio indicație *(dixol), fie* cu un apostrof (*díxoí) sau* cu un alt sistem de separare *(dixo-l; que-s).*

c) Accentuare

În limbile medievale, după cum se știe, tilda nu era în general folosită cu valoarea sa prozodică și diacritică actuală. Ca și în cazul ortografiei, editorii nu au criterii uniforme privind [accentuarea.2]

[3] *Vezi* Yakov Malktel, *Romanee Philology,* XVI (1962), p. 137 și XVII (1963), p. 667; și Margherita Morreste, „Accentuation of Medieval Texts ", *Yelmo* (aprilie-mai-iunie, 1977), pp. 17-18-

Fie nu accentuează, fie accentuează doar cuvinte ambigue, sau mai frecvent accentuează conform uzanțelor actuale, ținând cont însă de prozodia medievală specifică și de tabelul său special de foneme *(viniés; húmil; fui* „bui", *avié, avia, avía, avia* „había") și pentru a evita ambiguitățile *(nos, vos* tonic versus *nos,* vos aton; *só* „soy" versus *so* „su" și „debajo"; dó „doy" și „en dónde" versus *do* „donde"; *é* „he", forma verbală, versus *e* conjuncție; *á* „ha", forma verbală, versus *o* prepoziție etc.).

d) Punctuaţie

Deşi nu întotdeauna în mod regulat, textele medievale prezintă sisteme coerente de semne de punctuație care încearcă să reflecte tonurile intonației.[71] [72]Întrucât aceste semne variază în fiecare epocă și zonă și nu corespund cu cele actuale, editorii tind, cu mare uniformitate în acest caz, să pună punctuația în funcție de sistemul actual de semne și reguli, adaptându -le ritmului specific al propoziției medievale.

b) *Ediție de texte din secolele al XVI-lea și al XVII-lea*

a) Ortografie

Tiparul a popularizat un sistem de ortografie care, la începutul - secolului al XVI-lea și datorită, mai ales, reajustării diagramei sibilante castiliene, a dobândit un caracter pronunțat arhaic . * Grafemele, care în Evul Mediu erau de obicei reprezentarea grafică a fonemelor, și-au pierdut funcția fonologică și au devenit variante grafice ale unor foneme identice. Ortografia scriitorilor și copiștilor din SECOLELE AL XVI-LEA ȘI AL XVII-LEA,
care uneori poate fi haotică, urma în general obiceiurile ortografice ale tipografilor. [5]

Creșterea puternică a uzului erudit, a ortografiei și pronunției - (restaurarea grupurilor educate), alternată cu noi trăsături dialectale și vulgarisme; abundența mai mare de mărturii tipărite și olografe apropiate de obiceiurile lingvistice ale autorului; și, în numeroase cazuri, dorința unor scriitori, ale căror autografe s-au păstrat, pentru o ortografie specială ca semn cultural distinctiv, sunt principalele motive ale discrepanțelor dintre editori în ceea ce privește ortografia textelor dintr-o epocă de rearanjări notabile ale sistemului fonologic.

cât mai fidelă a *codexului optmus ,* în cazul textelor din secolele al

[71] *Vezi* Margherita Morreale, „Probleme ridicate de interpuncturarea textelor medievale, exemplificate într-o recitare biblică din secolul al XII-lea (Esc. 1-1-6)", *Omagiu lui Don Agapito Rey,* Bloomington, Universitatea din Indiana, 1980, pp. 149-175.

[72] Pentru probleme de ortografie în general, *vezi* Emma Scoles, „Criteri ortografici...", art. cit.

XVI-lea și al XVII-lea, editorii ezită între a reproduce cu mici modificări *edito princeps* — indiferent dacă a fost sau nu pregătit cu atenție de autor — și *codex optimus* sau a moderniza ortografia în conformitate cu sistemul actual.

Păstrarea ortografiilor pune mai multe probleme decât în textele medievale, întrucât nu este foarte consecvent să se mențină distincția dintre *z* și f, variante grafice ale unui singur fonem , și, în schimb, să se echivaleze «, *v* (cu valoare vocalic «; cu valoare consonantică *v)* și *i,* y (cu valoare vocalic), ceea ce practică de obicei editorii conservatori, urmând tradiția editorială medievală.

În ceea ce privește modernizarea, editorii ezită în cazurile de contracție între menținerea *(deste, ¿aquellos, ques: d'este, ¿aquellos, qu'es)* sau rezolvarea *(de este, de aquellos, que* er). În mod similar, există o oscilație între menținerea ortografiilor învățate *(presumpctón, sánelo, fîlósopho)* sau modernizarea acestora , cu excepția cazului recuperării grupurilor învățate *(secta, digno, extremo),* unde se păstrează de obicei ortografia - în general alternantă - a textului de bază sau a majorității dovezilor, sau ortografia corespunzătoare obiceiurilor ortografice.

[am] putut consulta studiul nepublicat al lui RT Douglas, „ *Evoluția ortografiei spaniole între 1475 și 1726".* Universitatea din Pennsylvania, 1964 (aplicația E. Scoles, art. cit., p. 16, nr. 45).

Fierile autorului atunci când se păstrează autografe ale altor opere și este regulat. Aceeași problemă apare și cu alternanțele dintre formele vulgare și cele învățate (sau hiper-învățate) de tipul *-//- / -rl- (com prólo, comprarcomer)-, -Id- / -di- (dezìlde, dezidle)-, i- / in- (ivierno, invierno)* etc.

Ambele criterii, după cum se poate observa, sunt justificate în funcție de diferitele tradiții textuale. În tradițiile cu texte tipărite sau manuscrise cu ortografii consistente, apropiate de cea a autorului sau probabil acceptate de acesta, sau în cazurile în care dovezile mențin ortografia unui autor cu un anumit concept de ortografie - cum este cazul lui Juan de Valdés sau Herrera (latinele VI, VII, XLIV) - pare preferabil să se păstreze ortografia perioadei în întregime și să nu se stabilească un sistem mixt. În cazurile în care tradițiile

Exemplele textuale se abat de la obiceiurile ortografice ale autorilor și sunt

Având în vedere incoerența cauzată de diversitatea mărturiilor nesistematice, modernizarea ortografiilor pare preferabilă.

*5 b) Accentuare
IX [1]
TU?

Tipografia a răspândit, de asemenea, un sistem de accentuare oarecum neregulat , menit să evite ambiguitățile în citire.

tură (în special în formele verbale, pronume, conjuncții și substantive proprii de origine biblică sau clasică). Unele dintre utilizările sale sunt încă menținute astăzi - cuvintele

J [!!] propoziții acute care se termină într-o vocală, de exemplu —-, dar caracterul

oarecum neregulată și uneori inconsistentă a diferitelor sisteme de

Accentuarea împiedică menținerea ei, chiar dacă ar trebui să servească drept ghid pentru cazurile ambigue și pentru cuvintele cu accentuare îndoielnică .
eu [1]

c) Punctuaţie

Ca și în cazul accentuării, tipărirea a răspândit și ea mai multe sisteme de punctuație, care, în general, sunt mai regulate și mai consecvente, dar se abat de la norme.

curent. [73]Editorii respectă de obicei uzul modern , folosind punctuația veche în cazuri ambigue .

c) *Ediția de texte din secolele al XVIII-lea, al XIX-lea și al XX-lea*

Tendința generală este spre modernizarea ortografiei și standardizarea punctuației și accentuării în conformitate cu normele academice actuale. În cazurile în care autorul intenționează un efect special împotriva normei - o atitudine foarte frecventă în literatura secolului al XX-lea - sau în cazurile în care este deosebit de exigent în ceea ce privește punctuația, trebuie menținut simțul său unic al ortografiei și prozodiei .

B) ÎMPĂRȚIREA TEXTULUI ȘI SEMNE CRITICE SPECIALE

Textele prezintă de obicei diviziuni naturale în funcție de genul lor (părți, capitole, paragrafe , acte, scene, cântece, strofe etc.) care nu au fost întotdeauna transmise de textele supraviețuitoare în același mod în care autorul a intenționat. În general, majoritatea epigrafelor operelor medievale nu sunt originale, cum este cazul, de exemplu, al epigrafelor din „ *Cartea iubirii bune".* Într-un text, totul este semnificativ și, în consecință, la fel sunt și epigrafele, dar este poate mai grav să se mențină diviziuni pe care autorul nu le-a intenționat, așa cum ar putea fi cazul textului menționat anterior sau al lui *Lazarillo,* probabil compus ca o scrisoare fără un final clar. Cu toate acestea, în exemplele anterioare și în altele similare în care *textul original* a stabilit diviziuni acceptate în mod tradițional, nu pare potrivit să le modificăm. Nici nu ar trebui să introducem diviziuni străine uzanțelor autorului și timpului său, așa cum se întâmplă de obicei în tradiția editorială a teatrului din Epoca de Aur, care, urmând obiceiul romantic, stabilește o împărțire în scene necunoscute autorilor și editorilor secolului al XVII-lea.

De fapt, divizarea textului trebuie efectuată înainte de *colaționare,* întrucât, așa cum s-a indicat deja, colaționarea variantelor trebuie făcută pe un text numerotat pe paragrafe sau, mai frecvent, pe rânduri. Această

[73]Un articol de JM Blecua despre punctuația în Epoca de Aur este în curs de publicare în *Omagiu adus lui Julián Martas.*

numerotare ar trebui menținută în textul tipărit pentru a evita crearea de muncă suplimentară pentru editor și noi erori la schimbarea ordinii variantelor. Atât în proză, cât și în versuri, se obișnuiește numerotarea în grupuri de câte cinci, deși în textele în versuri de lungime considerabilă — poezii narative — este recomandabil să se numeroteze și strofele. Nu este recomandabil să se modifice numerotarea unui *textus receptas de versuri* , chiar dacă editorul adaugă, șterge sau modifică ordinea unui vers sau a unei strofe.[74] [75] [76]

Intervențiile editorului în text *(delere, zuppiere, transponer?, mutare)* Acestea sunt indicate prin anumite semne diacritice a căror utilizare diferă în funcție de școala căreia îi aparține editorul . Cea mai mare diferență apare, mai ales, între filologii clasici și filologii romanici.1

Suprimarea literelor, silabelor, cuvintelor sau pasajelor este de obicei indicată doar în aparatul critic. Pentru adăugirile de litere, silabe și cuvinte bazate pe conjecturi, editorii clasici folosesc paranteze unghiulare < >, deși unii preferă să specifice acest simbol doar pentru adăugarea de cuvinte și să editeze adăugarea de litere și silabe cu caractere italice. În cazurile de adăugire, filologii romanici folosesc paranteze pătrate [ ], un simbol pe care unii filologi clasici îl folosesc pentru a indica reconstrucția literelor, silabelor sau cuvintelor șterse sau ilizibile și pe care alții, în schimb , îl folosesc pentru a indica cuvinte sau pasaje considerate...

---

[74]Dacă editorul adaugă unul sau mai multe versuri, poate folosi aceeași numerotare adăugând o literă a alfabetului (426a, 426b, 426c) sau *bis, ter,* etc.; dacă se omite un verset, celelalte patru din seria originală de cinci trebuie numerotate (425, 426, 428, 429); în cazul modificărilor ordinii, se menține numerotarea originală (426, 424, 425, 427). În nota
Modificarea corespunzătoare va fi, de asemenea, justificată,

[76]Nici unanimitate nu există într-una sau alta filologie. Pentru textele clasice urmez, practic, *Règles et recommandations pour les éditions critiques (série latine)* din colecția Guillaume Budë (Paris, Les Belles Lettres, 1972).

Acestea sunt interpolări, dar ar trebui păstrate în text. Modificările ordinii cuvintelor — cu excepția versurilor unui *textus receptas* — nu sunt de obicei indicate; unii editori, însă, marchează schimbarea cu un asterisc (*) la începutul și sfârșitul cuvântului O; sintagmă cu prefix sau postfix. Modificările uneia sau mai multor litere dintr-un cuvânt sunt fie indicate cu caractere italice, fie menționate doar în aparatul critic, ceea ce este practica obișnuită a cercetătorilor romaniști.

Lacunele care nu pot fi umplute prin conjectură — adică majoritatea — sunt de obicei indicate cu trei puncte între paranteze unghiulare <...> sau paranteze pătrate [...], în funcție de funcția fiecărui simbol în sistemul editorului. Printre romaniști, cea din urmă este mai frecventă. Atunci când se cunoaște numărul de litere sau silabe din gol, acesta poate fi indicat cu un punct pentru fiecare literă sau silabă omisă, tot între - paranteze unghiulare sau paranteze pătrate. Pierderea uneia sau mai multor linii este de obicei indicată cu o linie de puncte sau cu mai multe dacă numărul nu este extins.

Acele *loci critici* care nu au fost corectate prin conjectură sunt indicate între două cruci *(cruces desperationis)* sau între asteriscuri * *, atunci când acest semn nu este folosit pentru a indica transpozițiile.

Când o literă este ilizibilă și nu poate fi corectată prin ghicire, acest lucru este indicat cu un punct.

Confruntat cu această varietate de semne cu funcții critice diferite, editorul va alege să îl urmeze pe cel care i se pare cel mai potrivit în funcție de tipul de text editat, cu condiția ca sistemul utilizat să fie în concordanță cu tradiția critică, cu textul și cu aparatul critic.

VIII. *APARAT CRITICAL*

UN aparat critic este alcătuit din aparatul de variante și notele pe care editorul consideră necesar să le includă pentru a justifica selecția unei variante sau a conjecturii.

Fiecare aparat de variante prezintă, sau ar trebui să prezinte, o relație dialectică cu textul și, în consecință, un aparat adecvat va fi acela care permite cititorului să urmărească această relație fără un efort mai mare decât cel inerent acestui tip de lectură, care este în mod inerent anevoios. Deși se presupune că un cititor capabil să recurgă la aparate de variante a atins un grad ridicat de răbdare, este de datoria editorului să le împiedice să atingă nivelul sublim.

Aparatul trebuie să fie clar, în concordanță cu concluziile recensiunii *și cu sistemul de semne utilizat în text și exhaustiv. Trebuie recunoscut, însă, că nu este întotdeauna posibil să se pună* în practică aceste cerințe de inteligibilitate, coerență și exhaustivitate .

A) INTELIGIBILITATEA APARATULUI

Cu cât un sistem de variante va fi mai clar și mai inteligibil, cu atât cititorul va putea înțelege mai ușor variantele, natura și semnificația lor. Prin urmare, este important să se urmeze cel mai inteligibil sistem de aparatură a variantelor.

Se utilizează două tipuri de bază de aparatură: *aparatul pozitiv* și *aparatul negativ*.

Aparatul *pozitiv* este cel care prezintă simultan lecția selectată în text cu mărturiile care o aduc și varianta sau variantele mărturiilor rămase:

Locul 21 *ACE:* locuri BD

Aparatul *negativ* prezintă lecția textuală fără a indica mărturiile și varianta; sau prezintă doar varianta:

Locul 21] locuri BD
21 de locuri *BD*

Sistemele de prezentare a variantelor nu sunt foarte uniforme , deși ar trebui respectate câteva reguli, cum ar fi:

a) Se plasează inițialele mărturiilor, cu caractere italice, după variantă, fără alt semn de punctuație între ele, altul decât cel posibil al variantei:

Locul 21; *AS:* loc. BD

(În acest caz, varianta ar indica faptul că punctuația este diferită .)

b) În special în cazul figurilor negative, varianta trebuie prezentată astfel încât să nu existe confuzie cu un alt loc de pe aceeași linie. De exemplu , dacă textul este pe linia 21

A spus dacă a venit sau nu.

Varianta poate fi indicată:

21 a spus că ABE ar trebui să vină

fie

21 că a venit] că a venit: la *ABE*

dar nu în felul următor, deoarece ar duce la confuzie:

21 ABE a venit

c) Indicați într-un fel — cu un spațiu, o bară oblică, o bară oblică dublă etc. — diferitele variante ale fiecărui rând sau vers:

21 Locația *ACE* : Locațiile BD au *ACE* : au BD
de ani
SAU Locație *ACE* : Locațiile *BD* II au *ACE* : au BD
21 Locație *ACE* : locații BD ; are *ACE* : are BD
de ani

i) Intervențiile editorului trebuie prezentate cu un font diferit de varianta respectivă, de preferință italic și, dacă este posibil, folosind terminologia tradițională a filologiei clasice:

21 *de locuri ACE: om. BD*

Cele mai comune abrevieri sunt:

curent	înainte de corect	traducere	întrerupe
adăuga.	adăuga	călătorie.	repetat
adăugat.	adnotare	lapte.	decalaj
alt.	altul	disputa.	scrisori
cet.	restul	ponei.	(pe) margine
codex, codex.	codex, coduri	Otti.	omis
colectare.	după gust, după	P-c.	după corecția
conuri.	el a aruncat	pr.	înainte
miez.	corector	propunere	propus
def.	lipsește	ras.	răzuire
del.	distrus	Întoarce-	mai recent
des.	cu plăcere	rășină.	Cai
dat.	mai rău	secol	izolat
distanță	distins	1.	deasupra Uniunii
El se îndoiește.	îndoindu-se!	SUPLIME	furnizat
ed. ed.	Ediție, editură, publicații, editori	sup.	El bănuia
		treilea.	treilea
		test.	mărturii, martori
ediție pr.	ediție princiară	trans.	transpus
excluzând	fi exclus	trans.	transferat
fort.	vorbise	așteptați.	vechi (editori, ediții)
inc.	începe		
ind.	Am indicat	vedea.	se pare

[1] Ap. jRégíer et *recomandări...,* p, 31.

c) Nu includeți în instrument niciunul dintre semnele diacritice - utilizate în text, cum ar fi paranteze unghiulare sau paranteze drepte , asteriscuri, cruci etc. Indicați doar cine a efectuat corectura:

Egoul suplimentar în 21 de moduri
21 *lacunam indicaui! Sprâncene?*

Un aparat corect și inteligibil ar trebui să prezinte împărțiri pe categorii de variante. Astfel, o primă secțiune de variante constând din adiaforă, variante auctoriale și conjecturi ale editorului; [77]o a doua secțiune de variante cu erori și inovații ale familiilor și mărturiilor; într-o a treia secțiune, erori accidentale de copist, variante grafice și, dacă este necesar, variante de punctuație.

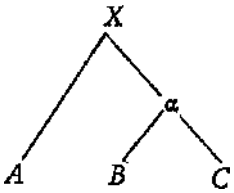
După aparatul variantelor, în două secțiuni separate vor fi notele explicative pentru selecția variantelor și a amendamentelor, precum și notele de natură lexicală și culturală în general.

Dificultățile materiale pe care le prezintă unele texte pentru a urma această dispunere ideală a aparatului sunt, în multe cazuri, atât de numeroase și de multe, încât ne obligă să o dispunem și în alt mod , cum ar fi retrogradarea unora dintre secțiunile aparatului de variante și a notelor la sfârșitul lucrării.

B) COERENȚA APARATULUI

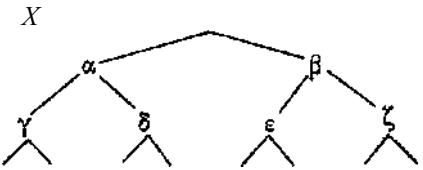
Aparatul variantelor trebuie să fie în concordanță cu concluziile recensiunii , al cărei proces trebuie explicat în introducerea critică a ediției. Prin urmare , nu pot exista contradicții între concluziile recensiunii *și* textul *constitutiv.* De exemplu, dacă filiația a fost stabilită

[77] În realitate, această primă secțiune ar trebui împărțită în trei: prima ar include variante auctoriale; a doua, corecturi evidente ale editorilor și variante adiaforane pure (cele cu o probabilitate filologică de 50%); a treia, conjecturi plauzibile ale editorilor și variante adiaforane cu probabilitate filologică mai mică .



Cu greu pot apărea în secțiunea despre variante, lecții ale lui *AB sau AC,* adică ale lui *X,* și editate în text la C sau B. Pot, însă, să apară în secțiunea despre erori (poligenetice, firește). Cu *stemma anterioară* — fără - contaminări — în prima secțiune a aparatului va apărea *A* , sau *A,* B *și* C, atunci când ultimele două prezintă lecții adiafore sau există lacune în una dintre cele două și nu este posibilă reconstituirea *lui A,* sau când *A* comite o *eroare singulară* , iar *B și C* sunt citite în adiaforie.

a fost stabilită o *stemă* sau cel puțin dacă unele dintre mărturii au fost identificate, va fi preferabil să se utilizeze abrevierile subarhetipurilor din aparat, mai degrabă decât pe cele ale mărturiilor. De exemplu, având în vedere *stema*



ABCDEFGH

În prima secțiune despre variante, adiafora, dacă textul a urmat citirea lui p și citirea lui a este considerată adiafora, acest semn va fi folosit în locul lui *ABCD, sau ABC, sau BC, sau AD,* sau chiar *A,* B, *C* sau D, atunci când celelalte mărturii prezintă erori sau inovații perceptibile. În aceste cazuri în care subarhetipul nu este reprezentat de toate mărturiile , citirile singulare ale mărturiilor care sunt în dezacord - care vor fi erori sau inovații accidentale - vor fi trecute cu abrevierea corespunzătoare la a doua secțiune. [78]Se poate întâmpla, în cazul extrem, ca niciuna dintre

[78] Alternativ, acestea pot fi incluse între paranteze. De exemplu, dacă *A* și B sunt

mărturii să nu ofere citirea exactă a subarhetipului, dar editorul îl poate reconstitui prin combinarea citirilor mărturiilor.

În secțiunea despre erori și inovații, se poate urma același sistem, deși în cazul unor posibile erori poligenetice va fi de preferat să se utilizeze acronimele mărturiilor care se citesc în comun, întrucât nu este sigur că acestea se întorc la subarhetipuri.

C) EXHAUSTIVITATEA APARATULUI

Aparatul ar trebui să fie exhaustiv, deși în tradițiile foarte complexe, cu numeroase *codice descriptive,* editorii sunt obligați să facă selecții. Cu toate acestea, merită să se țină cont de faptul că, chiar dacă *codicele descriptive* sau *editiones de scrip tac* nu au nicio valoare pentru reconstrucția lui Û, variantele lor pot fi fundamentale pentru studiul influenței operei, ca, de exemplu, în traduceri, deoarece traducătorii nu folosesc întotdeauna modele fiabile, iar unele dintre lecturile lor pot fi explicate doar prin lecturi din *codicele descriptive.* În alte cazuri, lecturile singulare ale unui *codice descriptiv* ar fi putut lăsa o amprentă mai indelebilă asupra tradiției decât lectura strămoșului său. Deoarece, în cele din urmă, aparatul de variante nu are ca unic scop să contribuie la reconstrucția textului cel mai apropiat de Q dintre toate textele posibile; acesta trebuie să arate, de asemenea, în a doua și a treia secțiune, viața acelui text în procesul său istoric continuu, al cărui caracter dinamic ar trebui să intereseze criticul la fel de mult ca și caracterul static al textului „fixat” [1].

---

reprezentate de un element tz și *CDE* ap, varianta k poate fi aranjată după cum urmează:

426 tabelul *a* : tabelul g (masa C).

IX. CORECTURE

ETAPA finală a editării critice este corectura. În realitate, aceasta este o nouă *colaționare,* la fel de delicată și anevoioasă ca cea inițială și, deși în teorie poate fi realizată de un corector profesionist, în practică trebuie făcută chiar de editor, deoarece va fi dificil să constatăm că originalul nu conține erori pe care chiar și cel mai experimentat corector le poate corecta (și, bineînțeles, erorile din corecturi vor fi numeroase, având în vedere aranjamentul special al unei ediții critice complexe).

Un editor are dreptul să facă greșeli în *selecție* și corecturi *, dar o colaționare* defectuoasă , un text plin de erori și un aparat critic defectuos fac inutilă o sarcină laborioasă, lungă și, în general, nerecompensătoare. Și, deși probabil nu există un cerc infernal special pentru filologii răi și nici nu suntem deosebit de mișcați de blestemele lui Orientius, pare clar că o ediție critică neglijentă nu face decât să irosească timpul atât al celui care o creează, cât și al celui care suferă din cauza ei.

SEGUNDA PARTE

LA TRANSMISION EN LA HISTORIA

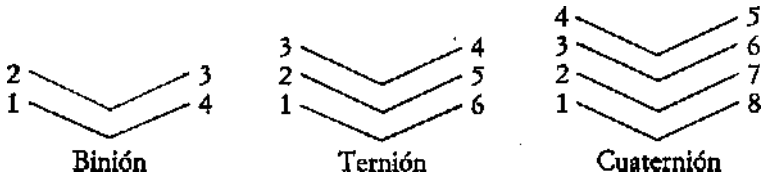
CARTEA UNU

Transmiterea textelor medievale

TRANSMITEREA TEXTELELOR MEDIEVALE

CHIAR DACĂ tiparul nu exista în Evul Mediu , acesta s-a dezvoltat în *scriptoria* Atelierele conventuale, universitare și regale erau autentice ateliere de confecționare a cărților care au servit la răspândirea culturii antice și moderne în întreaga Europă.[79]

Cartea medievală, pe pergament sau hârtie, este de obicei alcătuită — la fel ca și cartea tipărită — din cărți cu mai multe pagini, aranjate astfel:



Dacă caietul este alcătuit din două foi, se numește *binion,* din trei *ternion,* din patru *quaternion* sau *caiet,* din cinci *quimon* etc. (pentru cartea tipărită *vezi* mai jos, pp. 172 și următoarele). Aceste quaternion

[79]Cititorul va găsi informații extinse în următoarele lucrări colective : Christopher Kleinhercz, ed., *Manuscrise medievale și critică textuală,* Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1976; N.B. Parker și Andrew G. Watson, eds., *Medieval Scribes, Manuscripts and Libreries,* Londra, Scolar, 1978; și M. Bodmer, ed., *Geschichte der Textüberlieferung der antiken und mittelalterfwhen Literator,* Zurich, At lantis, II, 1964 (pentru Spania, paginile 539-597 din Arnold Steiger dedicate transmiterii medievale).

Imprimeurile erau livrate, goale și cu foile deja cusute — există însă exemple de foi copiate înainte de pliere, ca în cazul materialelor tipărite —, copiștilor, care pregăteau inițial *inquadratura* Aspectul fiecărei pagini, în general pe una sau două coloane, cu linii verticale și orizontale — linia — este similar cu ceea ce va deveni mai târziu blocul de text din cartea tipărită (Planșa LXXVII). Aspectul sau blocul de text putea fi identic cu cel al modelului său — ceea ce facilita sarcina de copiere — sau de o dimensiune diferită. Caietele de cărți nu sunt de obicei numerotate; în schimb, pe marginea din dreapta jos sau în altă parte pe ultimul folio al fiecărui caiet de cărți, există adesea un *cuvânt cheie,* adică primul cuvânt sau primele cuvinte din folio care deschid caietul de cărți următor (Planșa XIV). Acesta este un aviz pentru legător . În general, un copist copiază textul, iar altul, sau același, adaugă ulterior rubricile — adesea cu cerneală roșie — *majusculele* și, în unele cazuri, miniaturile. După finalizarea copiei, aceștia adaugă de obicei un *explicit* cu titlul, data copiei și chiar propriul nume.

În *scriptoria* Dedicat publicării manualelor școlare , procesul de copiere este mai mecanizat. Începând cu *secolul* al XIII-lea, *scriptoriumul* posedă o *copie* de pe care se fac copii în caiete sau *peciae4* despre care se știe că sunt duse la

t Două exemple practice excelente de analize codicologice în Alberto Varvaro, „Lo stato originale del ms. *G.* del *Libro de Buen Amor* di Juan Ruiz," *Romance Philology,* 23 (1970), pp. 549-556, și Ana Ferrari, „Formation and Structure of the Portuguese Songbook of the National Library of the National Library of Lisbon (cod. XIV, Centrul Cultural Portughez, Colocci-Brancuti): *Arhiva* XIV , Colocci-Brancuti (1979), p. 27-1

3 În unele cazuri, expresia *explicită* Poate fi găsită la sfârșitul prologului, așa cum se întâmplă și în *Cancionero de Baena,* în care sarcina compilatorului și copistului se încheie pe folio IV („Juan Alfonso de Baena a compus-o cu mare durere"). Pentru un repertoriu exhaustiv, *vezi* colecția benedictinilor din Bouveret, aflată în curs de publicare, *Colophons de manus crits occidentaux des origines au XVI e siècle,* Fribourg, 1964 (4 vol.).

4 Despre sistemul piesei , pe lângă studiul clasic al lui Jean Desfrez *(„Piesa" în manuscrisele universitare ale secolelor al XIII-lea și al XIV-lea ,* Paris, 1935), *vid.* acum Grahatn Pollard, „ Sistemul *pecia* în universitățile medievale", în N.B. Parker și Andrew G. Watson, eds., *Medieval Scribes, Manuscripts and Libraries,* Londra, Scolar, 1978, pp. 145-161.

Marginea conținea de obicei un număr care indica numărul exemplarului . Aceste *copii,* după ce erau comparate cu *originalul,* erau închiriate librarilor și studenților pentru ca aceștia să își poată face propriile copii.

Odată cu utilizarea, aceste *copii* se uzau și erau înlocuite cu altele noi sau corectate în locuri ilizibile.

Transmiterea textelor vernaculare, literare sau paraliterare pune probleme diferite față de cele ale textelor școlare, întrucât în acestea din urmă o modificare minimă - pierderea unei negații, de exemplu - ar putea zdruncina fundamentele cunoașterii. La extrema opusă, este bine cunoscut faptul că poeziile epice au o transmitere orală care este doar ocazional fixată în formă textuală - *Cantar de la Cid,* fragmentul *Roncesvalles* - sau convertită în metrică erudită - *Fernán González* - sau fragmentată în balade, sau prozată în cronici (Lam. LXXX). În cazul poeziilor epice, nu se poate vorbi despre un text canonic, ci mai degrabă despre versiuni, toate valide, care, la fel ca în cazul chansons *de geste franceze* , se pot schimba considerabil, chiar și în stilul lingvistic.3

Metoda de elaborare din atelierul istoriografic alfonsin ne este bine cunoscută.[80] [81]Traducătorii lucrau probabil după dictare, iar copiștii foloseau foi de pergament sau hârtie în loc de caiete. Mai târziu, un „compilator" aranja textul, iar mai târziu, regele supraveghea rafinarea schițelor până când textul era gata pentru a fi copiat și folosit ca *original* sau *copie.* Prin urmare, este obișnuit să găsim manuscrise ale operelor alfonsine cu texte divergente, deoarece unele provin din schițele „compilate" sau din caietele de lucru, iar altele din *copia canonică* . În tradiția Primei *Cronici Generale,* se pot găsi manuscrise în care un anumit eveniment este relatat în...

Două versiuni diferite juxtapuse. Același lucru se întâmplă și în *grafica care înfățișează cucerirea Ultramarului,* din atelierul lui Sancho al IV-lea.[82] (Plăcile XXIV -XXV).

---

[80] Vezi starea problemei *la* Charles Faulhaber, „Neo-traditionalism, Formulism, Individualism, and Recent Studies on the Spanish Epic", *Romance Philology,* 30 (1976), pp. 83-101.

[81] *Vezi* Gonzalo Menendez Fidai, „How the Alfonsine schools worked", *Nueva Revista de Filología Hispánica,* V (1951), pp. 363-380, și Diego Catalán, „The Alfonsine historiographical workshop: methods and problems in the compilation work", *România,* 84 (1963), pp. 354-375.

[82] Manuscrisul din 1920 de la Biblioteca Națională din Madrid, care nu este folosit în mod obișnuit, derivă cel mai probabil dintr-o schiță a lucrării. Întrucât domnia în care a fost compusă această carte importantă și sursele sale — observați traducerea de Graindior de Douai — sunt încă dezbătute, voi sublinia că pe folio 204v. Compilatorul, al cărui nume este lăsat necompletat, a avut mare grijă să consemneze ambele: „Căci aceasta nu este din cartea Marelui *Registru al Ultramarului,* nici din

Don Juan Manuel era deosebit de îngrijorat pentru viitorul operei sale. Știind că erorile în copii erau frecvente deoarece „literele seamănă între ele" sau „din cauza lipsei de înțelegere a scribilor" *(Prolog general),* a ordonat ca o *copie să fie copiată, verificată și corectată de el însuși – urmând exemplul unchiului său Alfonso X – pentru a servi drept martor de încredere. Această copie* , sau alta, a ajuns probabil la mănăstirea Peñafiel, al cărei *scriptorium* El era responsabil de răspândirea operei sale. Știm însă chiar de la Don Juan Manuel că, înainte de a compila un volum cu operele sale complete, le-a „publicat" pe fiecare dintre ele. [83]Prin urmare, au circulat copii ale operelor lui Don Juan Manuel după lucrările individuale și copii realizate după *copia* sau copiile operelor complete.

au fost inițial răspândite *Cartea lui Alexandru,* Apollonius *și* Buna Iubire . Probabil prin intermediul librarilor. În cazul lui Berceo, pare clar că mănăstirea însăși a fost centrul de difuzare a operei sale.

Poezia lirică, în general, era răspândită în ceea ce se numeau *rottili* , sau broșuri care conțineau mai multe compoziții ale unui poet sau ale unor poeți. Cancionero de Baena și cărțile de cântece galatico-portugheze trebuie să fi fost compilate *din aceste* rottili. Marchizul *de* Santillana , Gómez Manrique și Pérez de Guzmán - toți membri ai înaltei aristocrații - și-au răspândit opera în ample cărți de cântece individuale. În cazul Cancionero *General* (Valencia, 1511), știm că Hernando del Castillo a petrecut câțiva ani copiind toate poeziile pe care le-a întâlnit, din *rottili,* cărți de cântece individuale și diverse cărți de cântece.

---

cartea lui Gregorio de las Torres, nici din cartea lui Limonsy, nici din cartea bobului de zahăr de aur. Ci este din cartea pe care o făcuse Prințul Remonte al Antiohiei, care era foarte bună. Și această carte au făcut-o Recharte și Petigrino la porunca lui, și v-am povestit viața acestui Prinț Remonte în cartea Marelui Registru *al Ultramarului.* Căci eu, [...], care am extras această relatare din franceză în castiliană la porunca Regelui Sancho, Rege al Castiliei și Leónului, și a trebuit să caut la porunca lui toate cărțile pe care le-am putut găsi care vorbeau despre cuceririle Ultramarului și am fost de acord să le dau într-una de la capturarea Antiohiei..."

[83]Don Juan Manuel i-a trimis lui Don Juan de Aragón Cartea *Cavalerului și Scutierului* într-un exemplar modest pe pergament slab („și nu o trimit scrisă cu litere foarte bune și nici cu pergament foarte bun") și, de asemenea, i-a trimis *Cartea Statelor pentru recenzie* („de aceea nu am îndrăznit să public această carte până nu ați văzut-o"). Despre problemele lui Don Juan Manuel în transmiterea operelor sale, *vezi* A. Blecua, *La transmisión textual de «El Conde Lucanor»,* Barcelona, Universitatea Autonomă, 1980.

În general, copiștii medievali nu erau excesiv de scrupuloși cu textele vernaculare. Aceștia modificau orice considerau potrivit, în funcție de timpul și locul în care trăiau. Nu se mulțumeau să corecteze pur și simplu un pasaj deteriorat din sursă; suprimau, adăugau și modificau textele în funcție de ideile lor lingvistice, religioase, morale, politice sau literare. În numeroase cazuri - de exemplu, în cronici sau romane cavalerești - reelaborau textul. Considerau opera ca un bun comun a cărui diseminare actualizată o puteau promova. În acest sens, au fost colaboratori utili ai autorului, menținându-i opera vie prin actualizarea ei. Exemplele sunt numeroase . Astfel, *Cronica din 1344* a ajuns până la noi într-o versiune apropiată de textul original - ea însăși o traducere din portugheză - și într-o alta care o reelaborează conform gusturilor unui reeditor.

[9] Acest lucru s-ar deduce din geneza plauzibilă a anumitor lucrări *(vezi* introducerea lui Brian Dutton la ediția sa a *Vieții Sfântului Milén de la Cocolla,* în *Operele Complete,* I, Londra, Thames, 1967) și din manuscrisele operelor lui Berceo păstrate în mănăstirea sa. Pentru diseminarea cărții în secolele I-XI în La Rioja, *vezi* Manuel C. Díaz y Díaz, *Cărți și librării în La Rioja medievală timpurie,* Logroño, Institutul de Studii Riojane, 1979, care nu se limita la o simplă copie (Planșa LXXXI) · *Despre contele Lucanor* s-a păstrat în cinci manuscrise și o ediție tipărită din secolul al XVI-lea; aproape toate versiunile prezintă numeroase variații datorate copiștilor care ar putea chiar inventa finalul unei povești atunci când găsesc un model cu pagini lipsă. Se știe că *Amadís* a circulat inițial ca o lucrare formată din doar două cărți; ulterior a fost adăugată o a treia; și, în final, Rodríguez de Montalvo a reelaborat opera, adaptând-o la contextul său cultural, scurtând anumite pasaje și extinzând altele. Și ca un ultim exemplu ilustru · să luăm în considerare La *Celestina,* a cărei geneză este justificată doar în circumstanțele speciale ale transmiterii literare medievale.

Deși *cenzorii nu dăunează,* în tradiția vernaculară medievală, cu cât o copie este mai îndepărtată de original în timp, cu atât diferă mai mult de acesta, datorită tendinței generale spre modernizare, așa cum se poate observa în textele medievale publicate în primii ani ai tiparului (Planșa XXV). Nu este neobișnuit să găsim manuscrise din secolul al XIV-lea cu modernizări de către o altă mână - cazul *Senderar,* de exemplu (manuscrisul 15 al Academiei Regale Spaniole, *vezi* Planșa XI). Alteori, textele capătă culoarea lingvistică a copistului, așa cum se întâmplă în cazul versiunilor leoneză și castiliană ale lui *Alexandre...* (Plăcile

LXXXII-LXXXIII), riojanismele lui Berceo pot fi atenuate în exemplarele ulterioare; aragonezismele *Vitae patrum* a lui Gonzalo García de Santa María dispar treptat în ediții succesive;[84] [85] [86]Poezia lui Ausias March a fost transmisă în două stări lingvistice distincte. Și, deși nu trebuie să fi fost un fenomen frecvent, uneori copierea s-ar fi putut face din memorie, așa cum se pare că este cazul unui manuscris de Sem Tob. [Pe] de altă parte, amintirea altor opere poate genera uneori variante ciudate, în special în copierea pasajelor cu folclor larg răspândit. Acest lucru se întâmplă, de exemplu, cu unele modificări pe care le suferă două povești de Don Juan Manuel: un copist și-a amintit versiunile incluse în *Cartea iubirii bune* și a inserat mai multe dintre motivele acestora în copia sa.

Merită subliniată această atitudine de libertate manifestată de unii copiști medievali față de textele vernaculare, pentru a nu cădea în eroarea de a considera interpretările altora drept variante auctoriale. [14] Pare evident, de exemplu, că se păstrează o singură versiune a *Cărții iubirii bune a autorului - Juan Ruiz - și nu două, așa cum s-a sugerat uneori.* [Dintre] cele treizeci de mii de variante găsite în manuscrisele care ni l-au transmis *pe contele Lucanor* , niciuna nu poate fi explicată neapărat ca o variantă auctorială, ci mai degrabă ca intervenții conștiente sau inconștiente ale copiștilor. Cazul *contelui Lucanor,* din care se păstrează un manuscris foarte apropiat de arhetip și alte cinci din perioade diferite, ne permite să observăm libertățile luate de copiști. Este un caz anomal, cu o bogată tradiție păstrată în raport cu majoritatea operelor literare vernaculare hispanice, din care de obicei nu supraviețuiesc mai mult de două sau trei exemplare, dar cu numeroase variante adiaforice, dovezi ale unei difuziuni remarcabile - cazul textelor paraliterare, cum ar fi textele istorice și juridice, este diferit. Având în vedere această situație, numai atunci când există

---

[84] *A se vedea* introducerea lui LF Lindley Cintra la ediția critică a *Crónica Cera/ d'Espanba,* Lisabona, 1951, și cea a lui Diego Catalán și María Soledad de Andrés la ediția lor a versiunii castiliane *(Crónica de 1344,* Madrid, Gredos, 1971).

[85] *Vezi* articolele lui Antonio Rodríguez-Monino, Agustín Millares Carlo și Rafael Lapesa *(Boletín de la Real Academia,* 36 [1956], pp. 199-225), apărute în urma descoperirii fragmentului de manuscris al lucrării.

[86] *Vezi* E. Asensio, „Companie lingvistică a imperiului", în *Studii portugheze,* Paris, Gulbenkian, 1974, p. 6.

[Vezi] Luisa López Grigera, „A new codex of the *moral proverbs* of Sem Tob", *Bulletin of the Royal Spanish Academy, 56* (1976), pp. 221 și urm.

[Adică], recurgând la variante auctoriale doar ca o *ratie extremă* (așa cum Timpanaro paia menține tradiția clasică [Lo *genesi...,* p. 88]). Cazul tradiției *Decameron* este exemplar *(vezi* ediția lui Vittore Bianca, în Boccaccio, *Tutte le opere,* IV, Milano, Mondadori , 1976) .

[15] *Vezi,* în special, A. Vàrvaro, „Nuovi studi sul *Libro de Buen Amor", Romance Philology,* 22 (1968), pp, 133-15?, și G. Macchi, „La tra dizione manoscriptta del *Libro de Buen Amor",* Cultura Neolatina , 28 (1968), pp. 264-298, pp. Ricciardi, 1964), teza singurei redactări .

Aceste variante, dacă nu sunt complet certe, pot fi considerate a fi realizate de autor. În mod normal, sunt variante de copist.

Editorul de texte medievale trebuie să acorde o atenție deosebită - structurii codicelor. Adesea, copiile care au supraviețuit provin din manuscrise nelegate, cu folii lipsă sau cu ordinea lor inversată. Manuscrisul *P* din *El Conde Lucanor,* de exemplu, provine dintr-o ramură cu folii lipsă, așa cum subliniază însuși copistul („aici s-a pierdut o frunză, ceea ce urmează este plasat corect", fol. 57); în schimb, Manuscrisul H ascunde pierderea unui folio și, în loc să treacă la folio-ul următor, continuă concluzia poveștii de la sine, imitând cât mai fidel stilul lui Don Juan Manuel. În același manuscris, ordinea poveștilor este modificată prin dislocarea unui manuscris ascendent. În aceste cazuri de transpoziții sau lacune, este recomandabil să se numere numărul de spații lipsă pentru a încerca să se reconstituie *aspectul original.* al ascendentului nelegat sau lipsă .

Cazul *operei Cancionero a lui Buena este deosebit de remarcabil,* păstrată într-un singur exemplar derivat dintr-un manuscris anterior desfăcut . Când a fost recuperată, ordinea compozițiilor și a poeților a fost modificată. Astfel, poeziile lui Juan de Mena sau Rodríguez del Padrón, care nu fuseseră incluse de Baena, ci au fost copiate pe ultima pagină goală a unui manuscris anterior, pot apărea în foliile centrale; când manuscrisul a fost desfăcut , acestea au fost mutate, împreună cu caietul lor, într-o altă parte a lucrării. [O] poezie de Villasandino, de exemplu, care inițial ocupa o parte din a doua coloană a unui folio verso și o parte din prima coloană a următorului folio recto, a fost fragmentată în două când copia a fost desfăcută: prima parte a poeziei era separată de a doua prin trei folii. Deoarece aspectul *se schimbase,* ambele părți au fost copiate în mijlocul unui folio (Planșele XXII-XXIII).

[16] *Vezi* Barclay Tittmann, „A contribution to the study of the *Cancionero de Baena", Aquila,* I (1968), pp, 190-203, și A. Blecua, „Perdióse un quaderno.„: sobre los *Cancioneros de Baena", Anuario de Estudios Medievales,* 9 (1974-2625), pp.

În manuscrisul S al *Cărții iubirii bune,* strofa 452 reapare ulterior ca strofa 611. Pare puțin probabil ca autorul să fi repetat aceeași strofă aproape identic; prin urmare, trebuie să fie o eroare a copistului. Într-adevăr, strofa 452 este copiată la începutul foliului 3 sau; strofa 611 la sfârșitul foliului 39. În total, exact zece folii. Pare clar că aceasta este o problemă a dezordinei manuscriselor: copistul folosește manuscrisul greșit și copiază ca strofa 452 pe cel aparținând manuscrisului următor care începe cu acea strofă - adică strofa 611 - și, deși nu corectează eroarea, trece la manuscrisul corect pentru a continua copierea. Eroarea, care nu este a copistului, trebuie să fi provenit dintr-un manuscris anterior care ar fi avut aceeași *machetă și* ar fi fost compus din *manuscrise,* adică manuscrise de zece folii. Strofa 452, care nici ea nu se găsește în manuscrisul *G,* trebuie, așadar, eliminată din ediția Cărții *iubirii bune.*[87] [88]

Când desenați *stema* Trebuie acordată atenție variațiilor care apar în anumite părți ale unei lucrări, deoarece este posibil ca unele manuscrise să provină dintr-o familie de manuscrise, iar altele din familii diferite. De asemenea, trebuie monitorizate anumite aspecte lingvistice, deoarece acestea pot varia de la un manuscris la altul - sau chiar în cadrul aceluiași manuscris - atunci când copistul se schimbă de la un strămoș. De exemplu, în Tabelul lui El *Conde Lucanor,* primele douăzeci și opt de titluri folosesc invariabil forma * *contesçio* *, în timp ce celelalte folosesc forma * *conteçio* *. Acest lucru sugerează o schimbare de mână în manuscrisul anterior și, mai probabil, pierderea unui folio inițial din caiet, ceea ce a lăsat Tabelul incomplet și a fost înlocuit cu un altul dintr-o sursă diferită (Plăcile IV-V). *Al* doilea volum al manuscrisului Escorial al *Primei Cronici Generale este copiat de șase mâini diferite* , iar acestea prezintă modificări lingvistice semnificative .

[87] Pentru alte explicații, mai ingenioase, dar, în opinia mea, mai puțin convingătoare, ale tulburării — inversiunea unui folio —, *vezi* nota lui Joan Corotninas în ediția sa (Madrid, Gredos, 1967, pp. 186-187).

[88] *Vezi* acum María Teresa Echenique Elizondo, „Apocope and leísmo in the *Primera Crónica General.* Notes for a cronology", *Studi Ispa nici,* III (1979), pp. 43-58.

Întrucât epigrafele nu sunt copiate simultan, acestea pot proveni din modele diferite și, în general, nu corespund nici originalului, nici arhetipului. Este obișnuit ca unul dintre strămoși să fi lăsat spații libere care nu au fost niciodată completate, iar un descendent să le reintroducă fie prin conjectură, fie împrumutându-le dintr-o altă sursă. Acest lucru este deosebit de periculos în poezia lirică, deoarece provoacă frecvente erori de atribuire. Anonimatul medieval se datorează în mare măsură pierderii rubricilor inițiale. În cele din urmă, să ne amintim că copierea majusculelor poate cauza confuzie dacă rubricatorul indică în mod eronat copistul sau lasă un spațiu liber în model; și că, pentru erorile datorate salturilor de la o literă la alta, existența unor semne, cum ar fi coroana, pentru separarea paragrafelor sau începutul versurilor este de mare importanță, deoarece atunci când se caută erori comune, un salt datorat *unei singure litere va fi considerat o omisiune semnificativă.*

Acest tip de *ieleuton* poate fi interpretat ca o lacună în un antecedent comun,

.ii
t

YO
iíl Itíi

CARTEA A DOUA

Transmiterea textelor în secolele al XVI-lea și al XVII-lea

I. TRANSMISIUNE TIPĂRITĂ (I)

ÎN secolele al XVI-lea și al XVII-lea, literatura a pătruns o parte semnificativă a vieții spaniole. Don *Quijote* poate servi drept martor, și nu unul tăcut, al acestui fenomen, neobișnuit în alte epoci. S-ar putea crede că tiparul a alungat imediat manuscrisul, dat fiind că era un mijloc de difuzare mai lent, mai scump și mai riscant din punct de vedere al fidelității textuale. Și totuși, așa cum vom vedea, în timpul Epocii de Aur, manuscrisul a rămas, pentru anumite genuri literare, cum ar fi poezia lirică, principalul mijloc de transmitere.

În această perioadă, au existat trei canale pentru diseminarea operelor literare și paraliterare: tiparul, manuscrisul și tradiția orală. Vom aborda doar incidental cea din urmă .

TRANSMISIA TIPĂRITĂ

Tiparul a răspândit operele literare prin cărți și ziare.

A) *Cartea*

În 1599, Iñiguez de Lequerica a decis să tipărească predicile rostite la funeraliile lui Filip al II-lea. El scrie în prolog: „Deoarece este atât de dificil și costisitor să faci copii scrise de mână și atât de ușor să tipărești mai multe deodată, am

>

„Am convins mulți oameni religioși și laici să tipărească predicile pe care le-am adunat, dintre cele rostite la slujbele religioase..." [1] Tiparul a redus, practic, costul cărților și a crescut extraordinar de mult distribuirea lor și, în consecință, factorii economici și sociali au dobândit o relevanță mult mai mare decât în procesul de compunere a cărții scrise de mână.[1] Toate acestea vor afecta substanțial problemele de transmitere și chiar de creare a operei literare.

Spre deosebire de cartea scrisă de mână, pe care inițial o imită, cartea tipărită este alcătuită cu litere mobile și foi care formează cărțile (Planșele XXXII-XXXIII). Ambele particularități favorizează alte tipuri de erori.[89]

Manuscrisul original este transmis compozitorilor, care sunt cele mai importante figuri în procesul de alcătuire a cărții. În funcție de tipul de pliere - folio, quarto, octavo, a doisprezecea, a șaisprezecea etc. - compozitorul pregătește cele două formulare pentru fiecare foaie. Tipografia, care folosește litere mobile, impune ca, odată ce o foaie este compusă, să fie tipărit numărul convenit de exemplare - în general, tirajele tipice sunt de 1.000 până la 2.000 de exemplare. Aceleași litere sunt apoi folosite pentru a compune următoarea foaie și așa mai departe. Compozitorul însuși avea obligația morală de a corecta erorile, în special, desigur, în cărțile cu subiect religios, moral sau juridic.[90]

Corecția avea loc pe o probă a foii. Se întâmpla frecvent ca, odată ce fuseseră tipărite mai multe exemplare ale aceleiași foi, să se observe o eroare și să se corecteze la tipografie, dar foile tipărite, având în vedere valoarea hârtiei, nu erau distruse. Acest obicei crea probleme complicate atunci când se lucra cu tipărirea cu litere mobile. Uneori nu era tipograful, ci autorul însuși care corecta foile , într-un mod similar corecturii moderne. Părintele Pedro de la Vega a lăsat o mărturie valoroasă în această privință:

„Spun aceasta pentru că am aflat că atunci când se tipărea Prima Parte a lui Alcala, tipografii nu s-au oprit în timp ce eu corectam foaia și,

---

[89] Pentru Spania vezi Pedro Bohigas, *El libro español (Estudio histórico),* Barcelona, 1962; José Simón Díaz, *La Bibliografía. Conceptos fundamentales,* Barcelona, Planeta, 1971, pp. 119-227, și Jaime Moll, „ Problemas bibliográficos del libro del Siglo de Oro", *Boletín de Reid Academia Española,* 59 (1979), pp. 49-107.

[90] „Compozitorii nu corectează formele, din care rezultă multe erori", comentează Diego de Cabranes scandalizat în lucrarea sa *Abito y armadura espiritual* [1525J (ap., Gallardo, *Ensayo...,* II, col. 163]).

prin urmare, cele care au fost tipărite în acel scurt timp , în timp ce mă opream să corectez, se puteau înșela și nu puteau veni cu ceea ce citează această Tabelă a noastră."[91]

Astfel, este obișnuit să găsești exemplare ale aceleiași ediții chiar cu diferențe foarte semnificative. Boscán, de exemplu , s-a angajat să corecteze corecturile lucrărilor sale și, într-adevăr, exemplarele primei ediții prezintă unele variații. [92]Juan Rufo a modificat două pagini după ce mai multe exemplare ale versiunii anterioare fuseseră deja tipărite, care nu au fost distruse, și în acest fel, unele exemplare conțin versiunea anterioară veche, altele pe cea nouă și altele pe ambele.[93] [94]Același lucru s-a întâmplat și cu *Flores de poetas ilustres* (Valladolid, 1605) compilate de Pedro Espinosa, în care un sonet de Quevedo și un altul de Góngora au fost înlocuite — din motive religioase — în timpul tipăririi versurilor anterioare. [Din] ediția poeziilor lui Góngora (Madrid, 1628), unele poezii au trebuit eliminate în ultimul moment din cauza unei reclamații. [95]Din *Docena Parie* de las comedias de Lope de Vega, din care există două ediții, se păstrează copii cu variante în mai multe versuri anterioare ale primei ediții. [1(1 Există] și copii cu variante în *Prima Parte* a comediilor lui Calderón. [11] Fernando de Herrera, foarte atent (Planșa VI), a tipărit corect cuvântul liber și l-a lipit peste cel greșit, sau a corectat el însuși erorile de mână. [12] Sistemul de lipire a cuvântului corect - „banderilla" [-13] poate fi observat și în ediția operelor Sfintei Tereza pregătită de Fray Luis de León (Salamanca, Foque!, 1588), deși în acest caz nu este vorba de o substituție, ci de o adăugare cu caractere mai mici și interliniate. Exemple de variante în diferite exemplare ale aceluiași tiraj au fost foarte frecvente în întreaga Europă, așa că editorul textelor tipărite trebuie să colaționeze toate exemplarele cunoscute ale aceleiași ediții. [14]

---

[91] *A treia parte a Declarației celor șapte Psalmi,* Madrid, Miguel Serrano de Vargas, 1604, Tabelă, Aer.

<5 Pentru contractul lui Boscán *, a se vedea* Martín de Riquer, *Juan Boscán y su cancionero barcelonés,* Barcelona, 1945, Anexa II, p. 231. Pentru variante *, vezi* EL Rivers (Garcilaso de la Vega, *Obras completas,* Madrid, Castalia, 1964, p. XIII) .

[93] *Cele șase sute de aforisme și alte lucrări în versuri,* Clásicos Castellanos , 170, Madrid, Espasa-Calpe, 1972, p. XXXIX.

[94] *Flori de poeți iluștri,* ed. Juan Quixós de los Ríos și Francisco Rodríguez Marín, Sevilla, 1896, p. 188-189 și p. 402. Acestea sunt foliile 126 și 127.

* *Vezi* E. Wilson, „Inchiziția și cenzura în Spania secolului al XVII-lea", în *Între Inchiziție și Cernuda,* Barcelona, Ariel, 1977, paginile 247-272.

Începând cu 1558, în urma publicării sancțiunii pragmatice a lui Filip al II-lea, cărțile din Regatele Castiliei au fost supuse unui control mai strict al cenzurii, ceea ce a complicat și mai mult procesul de publicare. Vezi reglementările sancțiunii pragmatice și consecințele acestora în următorul rezumat al lui Jaime Moll: [15]

„<0 Centralizarea acordării licențelor de tipărire în Consiliul Castiliei, sub rezerva aprobărilor corespunzătoare."

Este Partea (Madrid, 1619) în care este tipărit *Fuente Ovejuna . Vezi* Jaime Moll, „Corecturi în presă și critică textuală: privind *Fuente Ovejuna",* BRAE, LXII (1982), pp. 159-171.

H. Vid, D.W. Cruickshank, „Critica textuală a *operei La vida es sueño",* în E. M., Wilson și D.W. Cruickshank, *Critica textuală a operei Comedias a lui Calderón,* Londra, Tmesis, 1973, pp. 79-94.

11 Vid. José Manuel Blecua, „Las Obras de Gareilasa...", și J. Molí, „Problemas...", pp. 66-68.

Despre acest obicei editorial, vezi J. Moll, „Probleme...", paginile 69-70.

14 Mașina lui Hinman permite colaționarea mecanică a exemplarelor aceleiași ediții. Un exemplu practic al utilizării sale poate fi găsit în ediția lucrării *„Política de Dios" de Quevedo* realizată de James O. Crosby (Madrid, Castalia, 1966).

*5 „Probleme...", pp. 52-53.

b) Exemplarul depus pentru obținerea licenței — manuscris sau tipărit — trebuia semnat și parafat de un notar al Consiliului menționat, iar lucrarea trebuia tipărită conform textului său.

c) Imprimerul urma să tipărească textul fără copertă sau alte lucrări preliminare .

d) Odată terminată tipărirea, cartea trebuia prezentată Consiliului, pentru ca corectorul oficial să poată compara textul tipărit cu textul exemplarului aprobat și parafat, certificând conformitatea completă a acestuia cu acesta, cu excepția erorilor sesizate.

e) Consiliul a stabilit prețul de vânzare al fiecărei pagini a cărții, un tarif certificat de un notar al acesteia.

f) Coperta și alte pagini preliminare au fost tipărite, în care, în mod obligatoriu , trebuiau să apară licența; taxa; privilegiul, dacă exista; numele autorului și al tipografului, precum și locul unde a fost tipărit , la care s-a adăugat în 1627 cerința legală ca anul tipăririi să apară și el.

„ *Principalele* consecințe externe pe care sancțiunea pragmatică din 1558 le-a produs în carte sunt următoarele:

a) Textul începe foliația sau paginarea cărții și seria alfabetică a semnăturilor acesteia.
b) Colofonul, dacă există, se tipărește înaintea paginii de titlu.
Coperta și alte pagini preliminare formează una sau mai multe pagini , cu semnături marcate prin steluțe, asteriscuri, cruci etc., independente de cele ale textului lucrării.
d) Anul de pe pagina de titlu nu coincide neapărat cu anul din colofon. Dacă textul Ebro a fost terminat de tipărit la sfârșitul anului, chiar dacă procedurile administrative finale sunt din aceeași perioadă, pagina de titlu arată adesea data anului următor. Dacă aceste proceduri sunt de la începutul anului următor celui indicat în colofon, atunci acesta este anul tipărit pe pagina de titlu.
e) Datele procedurilor administrative finale de pe copiile fără colofon nu coincid întotdeauna cu data de pe pagina de titlu. Și mai puțin probabil, în multe cazuri, este ca data paginii de titlu să coincidă cu data licenței sau privilegiului, care autorizează tipărirea, dar nu impune publicarea imediată.
f) Trebuie menționat că este foarte frecvent să se preiau autorizațiile administrative pentru reeditări ulterioare, ceea ce face imposibilă deducerea din acestea a datei care ar apărea pe copertă, în cazul în care aceasta lipsește.

> „Din punct de vedere juridic , fiecare reemitere necesita repetarea procedurilor descrise mai sus. Cu toate acestea, realitatea este diferită, fiind identificate patru tipuri principale de reemiteri:"
>
> *a)* Prevederile legale preliminare ale ediției anterioare rămân în vigoare;
> *b)* Se mențin preliminariile legale din ediția precedentă, cu excepția eratelor și a ratei;
> *c)* Acestea păstrează aprobările ediției anterioare, variind licența, eratele și rata;
> *d)* „toate preliminariile legale sunt noi."

Se poate întâmpla ca aceeași ediție să fie gestionată de doi librari diferiți. În aceste cazuri, de obicei se tipăreau coperți diferite sau numele librarului se schimba (în detrimentul...). [16] În alte ocazii, un librar cumpără de la altul colecția anterioară a unui editor și, în aceste cazuri, schimbă de obicei coperta și preliminariile, dar lasă textul intact, care, așa cum s-a indicat deja, încă de la sancțiunea pragmatică din 1558, este tipărit de pe folio sau pagina 1. Acesta este cazul, de exemplu, al ediției lui *Lazarillo* tipărite la Bergamo în 1597, care nu este alta decât ediția din Milano din 1587, cu coperta schimbată. [17] Pe de altă parte, există reeditări care urmează modelul anterior atât de fidel, pagină cu pagină, încât pot părea copii ale aceleiași ediții, așa cum se întâmplă în cazul operelor familiei Argensola (Planșele XXX-XXXI) sau în tradiția

complexă și încâlcită a *Relax de principes* al lui Guevara . [18] Totuși, o a doua ediție nu trebuie confundată cu o *problemă* [19] diferite din aceeași ediție. O foaie poate fi refăcută complet pentru am-

1* Pentru acest obicei, *vezi* A. González de Amezúa, „Cum se făcea o carte în epoca noastră de aur", în *Opuscule istorico-literare,* Madrid, CSIC, 1951, I, pp. 331-373.

[17] *Viță de vie.* A. Rumeau, „Notes au *Lazarillo:* Des éditions d'Anvers, 1554-1555, à celles de Milan, 1587-1615", *Bulletin Hispanique,* 66 (1964), pp. 272-293.

[18] Acesta este cazul părții a XII-a menționate anterior din Lope de Vega, din care există două ediții în același an, pagină cu pagină, dar cu mici diferențe.

[17] El introduce pe bună dreptate termenul, în conformitate cu tradiția literaturii materiale engleze, Jaime Moll, „Probleme…", p. 58. pliat, de exemplu, numărul de copii odată ce matrița a fost descompusă.

O mențiune specială merită edițiile falsificate și contrafăcute tipărite cu o amprentă și un an diferit de cel real, o fraudă foarte frecventă în secolul al XVII-lea, care pune numeroase probleme editorilor. * Acest lucru se întâmplă cu *Guzmán de Aija Roche, [21]* cu *Persile;* [22] cu unele părți din comediile lui Lope, [23] cu cele ale lui Tirso, [24] cu cele ale lui Calderón [96]și, în general, cu toate acele opere de mare succes , fie din motive literare, fie de altă natură, așa cum se întâmplă cu cărțile heterodoxe introduse în secret sau cu pamfletele politice. [97]În toate aceste cazuri, este necesară o cunoaștere foarte profundă a tipografilor vremii pentru a determina data și locul publicării. [22] Aceste ediții ilegale nu trebuie confundate cu altele, perfect legale, realizate în alte regate decât Castilia, care erau supuse unor reglementări diferite. De exemplu, lucrările

[20] *Vezi* în acest sens numeroasele lucrări citate mai jos de Wilson, Cruiskshank și Jaime Moll, printre alții.

[11] *Vid.* Francisco Rico, *Romanul picaresc spaniol,* Barcelona, PlaNETA , 1967, I, pp. CLXXVHI-CLXXIX.

[22] *Vine.* J. Moll, „Probleme...", pp. 104-107.

[23] *Vezi* J. Moll, *„The Third Part of the Comedies of Lope de Vega and Other Authors, a* Sevillian Forgery". *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos,* 77 (1974), p. 619-626.

[24] *Vezi* J. Moll, „Problema bibliografică a *primei părți a comediilor* de Tirso de

[96]Aceste ediții conțin rareori variante de autor.
Acestea, cu excepția unor cazuri excepționale, trebuie considerate apocrife, așa cum se întâmplă,

Molina", *Omagiu lui Guillermo Guastavina,* Madrid , ANABA, 1974, pp. 85-94.

[25] *Vezi* volumul menționat anterior de EM Wilson și DW Cruickshank, **Critica textuală...**, cu material abundent, și Jaime Molí, „Despre ediția atribuită Barcelonei a celei de- a cincea părți a *comediilor* lui Calderón ", *Buletinul Academiei Regale Spaniole,* 53 (1973), pp. 207-213.

„Chitónul este absolut adevărat. Aș vrea să nu fie! Don Francisco de Aguilar mi l-a citit într-o după-amiază, într-o trăsură, pe râu. Este format din cinci coli tipărite, cu litere mai mari decât cele mici, iar în cea înfloriță se poate vedea că a fost tipărit la Madrid, deși scrie *În Huesca de Aragon;* literele înflorite sunt cele mai mari", comentează Lope de Vega într-o scrisoare către Ducele de Sessa despre publicarea *El Chitón de las Taravillas (Epistolario,* ed. A. González de Amezúa, Madrid, 1943, IV, numărul 523 [1630], p. 142).

[27] *Vezi,* de exemplu, lucrarea magistrală a lui F. J. Norton, „ *Tipărirea în Spania, 1502-1520, cu o notă despre edițiile timpurii ale „La Celestina"",* Cambridge University Press, 1966. Cele mai importante ediții tipărite la Madrid apar în același an sau în anul următor, tipărite legal la Barcelona. [2] *98 99 100

Pentru problema mereu delicată a atribuirii, este necesar să se ia în considerare obiceiul tipografilor de a adăuga lucrări pentru a completa o verso sau pentru a da o noutate unui text deja celebru, prezentându-l cu o pretenție atractivă. Acesta este cazul includerii lui *Abencerraje în ediția* din 1561 a *Dianei de Valladolid* [sau] al cântecului lui Montemayor și al altor autori, care a fost de obicei tipărit după *Diana , începând* cu ediția din Cuenca din 1561. [101]Pentru a închide o verso, Timoneda a adăugat un dialog în versuri la sfârșitul ediției sale a *Comedias y Coloquios de Lope de Rueda , care* nu aparține autorului sevilian. A făcut același lucru și în ediția entremeselor, *El Deleitoso* (1567), cu *Colocviul numit Discordia și întrebarea de dragoste. În mod similar, pentru a completa volumul, poeziile cunoscute sub numele de* [102]*Selvas del año* au fost incluse la

---

De exemplu, cu *La pícara Justina.* De obicei, acestea sunt editate la pagina și ren glón și doar ocazional sunt ediții prime; prin urmare, înainte de a da ca *princeps* o ediție barceloneană — mă refer la secolul al XVII-lea —, este recomandabil să ne asigurăm că nu este tipărită pe baza unei ediții prime pierdute.

Pentru problemele textuale complicate ale lui *Abencerraje, vezi* [Francisco] López Estrada, *Abencerraje y la hermosa Jarifa. Cuatro textos* y *un estudio,* Madrid, RABM, 1957.

„Majoritatea publicului cunoștea *La Diana* însoțită de acel cântec . *Fable of Plram* and *Thisbe a lui Montemayor* a ajuns la Marino prin acel supliment din *La Diana (vezi* Dámaso Alonso, „Marino and the *History of Plram and Thisbe,* by Montemayor", în *En torno a Lope,* Madrid, Gredos, 1972, p. 15-29)."

[102] *Vezi* A. Blecua, „Despre unele lucrări atribuite lui Lope de Rueda", *Buletinul Academiei Regale Spaniole,* 58 (1978), pp. 403-434. Este foarte probabil același caz ca cel al *Auto del Repelón* publicat în *Cancionero* lui Juan de Encina în ediția Salamanca, 1509.

sfârșitul *Operelor lui Gracián,* chiar dacă nu aparțin iezuitului aragonez, în ciuda intenției tipografului de a crea o astfel de confuzie cu privire la autorat . [103]Prin urmare, aceasta este o practică editorială veche, pentru care Martín Nució a lăsat o valoroasă documentație explicativă.[104]

B) *Cearșaful liber*

De la sfârșitul secolului al XV-lea, versurile tipărite au început să apară în Spania (Planșele XXXII-XXXIII). Antonio Rodríguez-Moñino, cel care a studiat cel mai bine acest tip special de operă tipărită, [105]include în termenul „versuri tipărite" toate lucrările constând din 2 până la 30 de folii. Cu siguranță nu este ușor să trasăm o linie de demarcație, dar în cazul versurilor tipărite, ar putea fi preferabil să se facă distincția între acele piese care urmează tradiția literară specifică versurilor tipărite și cele care, doar accidental - adică datorită conciziei lor - pot fi incluse într-un repertoriu al acestui tip de literatură. Dovada constă în faptul că toate lucrările pe care Rodríguez-Moñino le include în catalogul său și care depășesc patru folii prezintă un caracter și o intenție distincte de cele ale primelor. O glosă asupra *Coplas-urilor* lui Manrique , *Disticha Cafonts,* Anumite tratate didactice , *Farsele* și *Eclogele,* pot fi considerate mai degrabă pamflete decât pagini libere.

Foaia liberă în quarto, formată din două foi (o jumătate de foaie) sau patru foi (o foaie întreagă) și care inițial includea romanțe, villancicos, glose și cântece, are origini necunoscute . Rodríguez-Moñino sugerează că tinerii tipografi ucenici exersau cu caractere de tipar uzate, compunând foi libere ca exercițiu, ceea ce pare evident în persistența caracterelor gotice în foile de la sfârșitul secolului al XVI-lea, chiar dacă tipurile romane deja înlocuiseră această tipografie la mijlocul secolului al XVI-lea. Aceasta este foarte probabil originea sa, deși, având în vedere compoziția particulară a primelor foi libere, care de obicei nu ocupă mai

---

[103] *Viță de vie.* J, M. Blecua, ed., *Cancionero de 1628,* Madrid, CSIC, 1945, p. 19-27,

[104] „Pentru că în această foaie erau niște pagini goale și nu le-am numit Romanțe, pentru ele am pus ceea ce urmează", și imprimă mai jos un vers și o parte dintr-o romanță care lipsea din textul tipărit cu câteva folii mai devreme *(Cancionero de Romances,* Anvers, Martín Nució, n.d., fol. 272 V.).

[33] *Dictionary of Poetic Loose Sheets (16th Century),* Madrid, Castalia, 1970 *(vezi* postscriptele lui G. Di Stefano, „Aggiunte e postille al D. de PSP de A. RM. [M] , *Studi Mediolatini e vulgari,* 20 [1972], pp, 141-168),

mult de jumătate de foaie, ar putea fi legată de alți factori care ar fi facilitat comercializarea sa. Inițial, cartea era tipărită continuu, de la prima foaie până la ultima (abia după Sancțiunea Pragmatică din 1558, din motive de cenzură, prima foaie sau primele foi, cu pagina de titlu și preliminarii, au fost tipărite ultimele în Regatele Castiliei). În numeroase ocazii, lucrarea se încheia fără o foaie completă, lăsând o jumătate de foaie goală inutilizabilă. Bănuiesc că foile libere au apărut și au continuat să existe de-a lungul secolelor următoare prin utilizarea acestor pagini goale finale. Martín Nució, în 1546, a publicat la sfârșitul unei cărți, folosind ultimele două foi, o foaie liberă autentică cu o baladă, cu indicația explicită că a inclus-o acolo doar pentru a evita risipa acelor pagini. [106]În cazul lui Juan Timoneda, situația este perfect clară. La sfârșitul operelor lui Rueda, așa cum am menționat deja, acesta include mai multe compoziții care nu-i aparțin - fără atribuire, desigur - cum ar fi *Dialogul pantalonilor* și *Chestiunea iubirii,* așa cum făcuse și Nució. Și nu este valabil doar pentru ediția operelor lui Rueda. Aproape toate foile libere tipărite de Timoneda sunt formate din doar două foi, ceea ce arată, cred, că a folosit paginile de gardă goale ale ultimei foi a unei cărți.[107]

Foaia liberă, compusă din două sau patru pagini, conține, până la aproximativ 1560, în mare parte balade, glose la balade, cântece și colinde, de obicei anonime, chiar

Este obișnuit să găsim numele lui Encina, Garci Sánchez sau alți autori din *Cancionero General în aceste broșuri.* Cu toate acestea , textul de bază al broșurii este de obicei o baladă veche. Din jurul anului 1540, încep să apară relatări istorice în coplas reale (versuri regale), compuse de cronicari amatori - în general martori la evenimentele narate - și relatări despre cutremure, incendii și naufragii. Cu alte cuvinte, cronici ale evenimentelor. Între 1560 și 1570, broșura capătă o structură aparte, ceea ce a dus la includerea sa în categoria subliterară. Și într-adevăr, în această perioadă, se observă o schimbare notabilă în temele și limbajul

[106]La sfârșitul unei ediții a lucrărilor *Cárcel de Amor și Questión de Amor* (1546), a fost tipărită o pagină separată cu următorul avertisment: „Ceea ce urmează nu este din lucrare, ci a fost plasat aici pentru a nu exista atât de multă hârtie goală" (aplică Rodríguez-Monino, *Diccionario..., p. 418, nr. 694). Tipograful Padilla a făcut același lucru în 1736 cu Arte Nuevo,* așa cum a arătat Juan Manuel Rozas *(Significado y estructura del Arte Nuevo,* Madrid, SGEL, 1976, pp. 21-25) .

3S *Vezi* bibliografia lui Timoneda în introducerea lui A. Ro di Íguez-Moñino la *Cancioneros numită Enredo de Amor...,* Valencia , Castalia, 1951, p. 12-45.

broșurilor , compuse acum de autori lipsiți de proeminență socială. Încep să apară balade și coplas scrise, așa cum spune titlul, de orbi, cu epigrafe izbitoare și lungi . Aceste broșuri relatează miracole, crime, martirii și povești despre captivi. Limbajul lor se distanțează treptat de limbajul literar cultivat, deși îl imită grosolan. Din acest moment și pe tot parcursul secolului al XVII-lea, versurile, cu câteva excepții – unele texte din „noua colecție de balade" – continuă să mențină aceleași teme, același tip de autori și același caracter subliterar care au început în anii 1560 și 1570, chiar dacă utilizează numeroase resurse caracteristice limbajului literar baroc. Prin urmare, este clar că, din 1570 încoace, versurile folosesc teme proprii, care sunt uneori încorporate în literatura cultivată – de exemplu, poveștile captivilor.[108] [109] *Și* · la rândul său, documentul asimilează, într-o formă extrem de degradată, anumite proceduri ale retoricii baroce.33

Aceste trei faze evidente în versurile literare ale Epocii de Aur (balade vechi, glose și cântece până în 1540; prezența unor teme noi cu relatări istorice și anumite evenimente spectaculoase până în 1570; și dispariția treptată a baladelor și specializarea versurilor literare ca subliteratură din 1570 încoace și definitiv din 1600) coincid în mod curios cu anumite evenimente istorico-literare care nu par a fi independente de această schimbare tematică și stilistică a versurilor literare. Prima fază se încheie cu apariția *colecțiilor de balade* ale lui Nució, Sepúlveda, Fuentes și restul poeților din grupul sevilian, care au compus balade elaborate, în general bazate pe *Cronica* lui Ocampo · A doua fază se încheie cu începutul „noii balade"; a treia se specializează definitiv în versurile literare pentru cititorii nevăzători, în urma publicării *Colecției Generale de Balade.* Pare evident, așadar, că există o schimbare clară în temele și limbajul versurilor literare atunci când materialul acestora este încorporat în literatura erudită. În timp ce romanul începe să se răspândească în antologii [ample] și să se integreze în canonul literar acceptat de estetica Renașterii spaniole – dintr-o varietate de motive – literatură de tipar își continuă viața pe căi literare foarte diferite. Până în 1559, cu excepția unor relatări despre evenimente care prefigurează

[108] Despre subiectul captivului *, vezi* acum G. Catuamis, *Estudios sobre el cautiverio en el Siglo de Oro,* Madrid, Gredos, 1977, dar acesta se oprește doar asupra unor aspecte ale noii tradiții a baladei (pp. 46-50).

[109] *Vezi* María Cruz García de Enterría, *Sociedad y poesia de cordel en el Barroco,* Madrid, Taurus, 1973, p. 167.

tradiția ulterioară, nu există autori care să scrie în mod specific lucrări pentru publicare ca literatură de tipar; de la acea dată încolo, și mai ales din 1570, așa cum am menționat deja, apare autorul literaturii de tipar, aparținând de obicei unei clase sociale și literare foarte joase. Prezența a numeroase persoane nevăzătoare printre autorii acestor literaturi de tipar este destul de semnificativă. De ce nu le găsim înainte de acei ani? [41] Motivul este, deocamdată, necunoscut, dar cu siguranță nu pare să nu aibă legătură cu decretele Conciliului de la Trento, care interziceau anonimatul în materialele tipărite, chiar dacă regulile sale nu au fost respectate cu strictețe. Din 1560 încoace, numărul de foi care poartă numele autorului, locul tipăririi și autorizația ecleziastică este, așa cum s-a menționat până acum –

[35] Despre acest grup de romanceristi *vezi* Menéndez Pidal, *Romancero Hispánico,* Madrid, Espasa-Calpe, 1953, II.

Vezi A. Rodríguez-Moñino, *Manual de Cancioneros y Romanceros,* Madrid, Castalia, 1973, 2 voi.

[41] Cf. François Botrel, „Les aveugles colpotteuts d'imprimés en Espagne", *Melanges de la Casa Velâzquez,* 9 (1973), p. 417-476.

Salado García de Enterría, [12] din ce în ce mai frecvent. Puținele date pe care le deținem înainte de 1600 privind vânzarea și distribuirea de publicații coincid în prezentarea nevăzătorilor ca vânzători ai acestui tip de literatură. Nevăzătorii au fost și vânzătorii primelor publicații sau se limitau la vânzarea de rugăciuni? Acestea din urmă ar putea fi strâns legate de schimbarea literară pe care a suferit-o publicația după publicarea *Indicelui* Valdés , care a dispus eliminarea rugăciunilor tipice nevăzătorilor. ® Ar merita să investigăm acest punct, deoarece în acest fel s-ar explica temele și autorii publicațiilor din ultimul sfert al secolului al XVI-lea încoace, precum și tonul evident subliterar pe care l-au dobândit până în prezent.[110] [111] [112]

---

[110] *Societatea* și *poezia de manual în perioada barocă,* pp. 71 și următoarele.

[111] Desigur, cauzele romantice — oamenii creativi — pe care Duran le citează pentru apariția baladelor orbului nu par a fi cele reale *(Romancero General,* BAE, .XIII, p. XXXI).

** Pentru secolele al XVIII-lea și al XIX-lea *vezi* J. Caro Batoja, *Ensayo sobre Ceratura de cordel ,* Madrid, Taurus, 1973, și Joaquín Marco, *Literatura popular en España en los siglos XVIII y XIX,* Madrid, Taurus, 1977, 2 vol.

[15] *Vezi* A. Rodríguez-Moñino, *Poesía y Cancioneros (sigio XVI),* Madrid , Castalia, 1968, p. 107.

Versiuna nu a fost singurul, ci cu siguranță principalul mijloc de difuzare a literaturii populare, romanul , care a dobândit statut literar pe măsură ce secolul a progresat - de exemplu, elogiile lui Valdés. De asemenea, a servit la răspândirea celei mai tipice poezii castiliene (cântece, glose și villancicos) și, în rare ocazii, a acceptat hendecasilabul , ceea ce demonstrează caracterul său pronunțat tradițional și popular. Faptul că López de Úbeda [113]le-a folosit pentru a difuza poezia religioasă sau că copiii au început să citească odată cu romanul marchizului de Mantua sunt detalii importante care nu pot fi trecute cu vederea atunci când se relatează literatura perioadei.

Restul broșurilor pe care Rodríguez-Moñino le include în extraordinarul său catalog prezintă caracteristici literare distincte de cele analizate anterior. Acestea sunt, de fapt, pamflete care ar putea fi legate cu altele de lungime similară sau cu lucrări mai lungi. Cazul *Cronicii lui Abín Darráez* este exemplar în acest sens. *Disticba Catonis,* din care există atât de multe retipăriri, glosele la *Coplas* ale lui Manrique și dezbaterile despre suflet și trup sunt toate lucrări care nu au fost niciodată scrise cu intenția de a fi diseminate ca broșuri. Concizia lor a fost motivul pentru care au trebuit să fie publicate într-un format similar cu cel al broșurilor. Același lucru este valabil și pentru farse și, mai târziu, așa cum a subliniat Wilson, pentru comediile din secolul al XIV-lea. O situație similară se observă în anumite tipuri de cărți, adânc înrădăcinate în basme, care, din același motiv ca și glosele la *Coplas de Manrique* sau cele ale lui *Mingo Revulgo,* ar putea fi incluse printre versuri: *Oliveros de Castilla, Roberto el Diablo, Los doce sabios etc. Acest tip de literatură, în ciuda utilizării sale pe scară largă, a* existat [114]din secolul AL XVII- LEA până în vremuri relativ recente, mai apropiat de lumea versurilor decât de cea a literaturii erudite.4 [115] [116] [117]Era literatură populară și, ca atare, a putut supraviețui schimbărilor literare. Știm, dintr-un document prețios descris de Paz, că acest tip de broșură era destinat

[113]*Vine.* E. Wilson, „Tradiție și schimbare în *câteva* versuri spaniole" „Chapbooks", *Hispanic Review,* 25 (1957), pp. 194-216.

[115]*Viță de vie.* Luis da Camara Cascudo, *Cinco livros do povo,* Río de Ja neiro, 1955, and A. Rodríguez-Moñino, *Critical construction and historical reality in Spanish poetry of the 16th and 17th centurys.* Madrid, Castalia , 1965.

[43] A. Paz y Melia, *Archivo Histórico Nacional. Papeles de Inquisición ,* Madrid, 1947 [2] , p. 18, nr. 19.

[117]De exemplu, foile franceze *(vezi* Robert Mandrou, De *la culture populaire aux 17 [e] et 18 [e] siècles,* Paris, 1964.

în secolul al XVI-lea în principal unui public de copii și, din acest motiv, un librar din Sevilla a cerut în 1560 ca procedurile de cenzură și privilegii să fie suprimate în ceea ce privește tipăriturile de acest gen.

Pe scurt, ceea ce lipsește este un studiu cuprinzător al bordelor și al lucrărilor similare din secolul al XVI-lea, un studiu care ar trebui - întreprins din perspective multiple și, bineînțeles, fără a neglija bordele europene, care par să aibă caracteristici foarte diferite de omologii lor spanioli.

Problemele textuale ridicate de paginile libere sunt parțial similare cu cele ale cărților și parțial diferite. S-a menționat deja că ar fi recomandabil să se facă distincția între paginile de două sau patru pagini și cele mai lungi, deoarece originile și scopurile editoriale ale fiecăreia pot fi foarte diferite. Atunci când se ocupă de broșuri scurte - cum ar fi *Disücha Catonis,* Glosas *a las Coplas* de Manrique, *Farsas* y *Eglogas* etc. - tipograful procedează ca și în cazul cărților, deși dimensiunile lucrărilor - care nu se încadrează întotdeauna în spațiul paginilor - pot necesita anumite modificări ale integrității textuale (adăugiri și eliminări). În schimb, în cazul paginilor de două, patru sau chiar opt pagini - două fețe broșate - tipograful este obligat să ajusteze lucrarea la dimensiunea paginii. Prin urmare, fie recurge la genuri scurte prin natura lor - romanțe, cântece, villancicos, glose - fie, atunci când fața broșată se specializează în teme proprii începând cu a doua jumătate a secolului al XVI-lea, ca *modus vivendi.* În cazul nevăzătorilor, autorii compun textele — în general în cvintile duble — cu un număr de versuri determinat de dimensiunile hârtiei. În primul caz, tipograful nu adaugă de obicei interpolări , deoarece este mai convenabil, date fiind caracteristicile - genului, să includă un villancico sau un cântec la sfârșitul seriei de romanțe, absurdități sau farse; dimpotrivă, poate suprima pasaje sau tăia texte atunci când acestea nu se încadrează în spațiul precis.51 În al doilea caz, când textul este compus *expres* pentru genul respectiv, aceste probleme de adăugiri sau eliminări, în mod logic, nu apar.

Colile libere prezintă, de asemenea, probleme complexe de transmitere din cauza naturii lor efemere și a lipsei locului și anului tipăririi - în principal în prima jumătate a secolului al XVI-lea - pe care doar o cunoaștere foarte aprofundată a tipografiilor din acea perioadă le poate rezolva. Dacă vorbim despre cărți lungi

Acesta este cazul probabil al foii desprinse din *Egloga celor trei păstori,* care adaugă două versete la începutul celeilalte și încă două la sfârșit, în raport cu textul tipărit în Cancionero *de* Encina din 1509.

51 Vid. FJ Norton și EM Wilson, *Două cărți de literatură spaniolă,* Cambridge U, P., 1969.

—de exemplu, din romanțele cavalerești— nu a mai rămas nicio urmă în afară de unele aluzii bibliografice în tiraje de peste 1.000 de exemplare ; pierderea acestor foi libere vulnerabile trebuie să fi fost imensă, așa cum se poate deduce din puținele exemplare care au supraviețuit. Această pierdere, absența locului și a anului tipăririi și obiceiul anumitor tipografi

de a publica foi libere mixte — adică, luând unele romanțe de pe o foaie și altele de pe alta, de exemplu — fac imposibilă în multe cazuri urmărirea originii lor. Tipurile și clișeele de tipar uzate permit, în mare măsură, rezolvarea acestor probleme. În orice caz, ca și în cazul comediilor individuale, este recomandabil să se compare toate - exemplarele păstrate, deoarece o ediție târzie poate data de o ediție anterioară, pierdută. Prin urmare, în cazul foilor libere, *recenzenții nu ar trebui să se deterioreze.*

[s2] De exemplu, nici una dintre cele 12.000 de foi — opt ediții într-un an — care au fost tipărite ale unui poem de Juan López de Ubeda nu a ajuns *(Cancionero General de la Doctrina Cristiana,* introducere bibliografică de A. Rodríguez-Moñino, Madrid, SBE, 1962, I, p. 10).

II. TRANSMISIUNE TIPĂRITĂ (II)

A) MATERIALE TIPĂRITE PIERDUTE

SE ÎNTÂMPLĂ cu o oarecare frecvență ca ediții întregi să dispară fără ca măcar un singur exemplar să fi supraviețuit . Când se întâmplă acest lucru, problemele pe care un editor trebuie să le rezolve sunt de natură diversă. Dacă, de exemplu, este vorba de o transmisie liniară ABCDw și ediția pierdută este *B,* pierderea nu afectează transmiterea textului. Însă transmisia liniară, adică verticală, este, în mod logic, de obicei nu frecventă. În general, tipografii care retipăresc un text îl folosesc pe cel mai ușor disponibil sau pe cel cu fontul cel mai convenabil. Pe de altă parte, dacă s-au pierdut ediții importante din punct de vedere textual , cum ar fi prima ediție sau o alta care ar fi putut fi produsă cu ajutorul unui manuscris sau care a fost corectată de autor, situația devine mai complexă și necesită o colaționare meticuloasă a edițiilor păstrate. Cele trei ediții ale lui *Lazarillo* din 1554 datează din două ediții pierdute publicate cam în aceeași perioadă; Edițiile rămase, însă, derivă din textul tipărit de Nució la Anvers în 1554 și, prin urmare , interesul lor textual este nul - deși corecturile ediției expurgate efectuate de Velasco prezintă un mare interes sociologic, la fel ca și adăugirile lui Alcalá, evident - apocrife.[118]

---

[118] *Gol. Viața lui Lazarillo de Torme:,* Madrid, Castalia, 1972, pp . 57-59.

Probleme mai serioase, având în vedere importanța variantelor, sunt puse de edițiile pierdute ale *La Celestina.*[119] [120]Este cazul ediției pierdute pe care Ordóñez a folosit-o pentru traducerea sa italiană din 1508. Sau cel al ediției publicate la Salamanca în 1570 · care prezintă lecturi de mare importanță, ceea ce face probabil ca editorul să fi folosit o ediție veche despre care nu mai există dovezi, deși, fiind o ediție *recentă* a unui text considerat deja clasic, nu trebuie exclus faptul că editorul a corectat prin conjectură .[121]

Cea mai veche ediție a *operei Amadís care a supraviețuit* este ediția din Zaragoza, tipărită de Coci în 1508; cu toate acestea, nu este *ediția originală ,* care este acum pierdută. Prin urmare, o ediție critică a operei necesită strângerea tuturor edițiilor și traducerilor care au supraviețuit pentru a încerca să reconstruiască ediția tipărită pierdută, la care se referă în cele din urmă toate edițiile ulterioare.[122]

Tipurile de variante, mărturiile autorilor sau contemporanilor, referințele bibliografilor și inventarele bibliotecilor oferă datele care dovedesc existența edițiilor pierdute. Cu toate acestea, editorul trebuie să fie foarte precaut atunci când evaluează datele date de aceste mărturii , deoarece erorile în datele numerice sunt frecvente , ducând la existența așa-numitelor ediții *fantomă* care nu au existat niciodată. Cel mai notabil caz este cel al presupusei ediții pierdute a lui Don *Quijote* , care, conform anumitor aluzii contemporane - inclusiv o scrisoare de la Lope de Vega - ar fi fost tipărită în 1604. Această ediție, însă, nu a existat niciodată, așa cum a clarificat definitiv Flores într-un studiu extraordinar.6 Se repetă adesea că Egloga *lui Plácida și Vitoriano* a fost tipărită la Roma în 1514, dar aceasta este o conjectură tacită a lui Leandro Fernández de Moratín care a intrat în istoria literară pur și simplu din inerție. Operele bibliografice majore - Nicolás Antonio, Gallardo, Palau, J. Simón Díaz - conțin inevitabil informații eronate. Prin urmare, este necesară

---

[119] *Gol.* FJ Norton, *Tipărirea în Spania...,* pp. 141-156, și Keith Whinnotn, „Relația dintre primele ediții ale *Celestinei", Zeitschrift für Romanische Philologie,* 82 (1966), pp. 22-40.

[120] *Gol.* Emma Scoles, „Note despre prima traducere italiană a *Ce lestinei", Studi Romanzi,* 33 (1961), pp. 157-217.

[121] *Vezi,* Emma Scoles, „Il testo della *Celestina* nell'edizione Salaman ca 1570", *Studi Romanzi,* 36 (1975), pp. 9-124.

[122] *Vezi* Amadís de Gaula, ed. și adnotări de Edwin B. Place, Madrid, CSIC, 1959, I, pp. XXH-XXVI (postulează existența lui X, ediție pierdută din Sevilla *cca.* 1496).

verificarea personală a datelor bibliografice.

B) AUTORITATEA DE PUBLICARE

Este întotdeauna important să se facă distincția între o ediție pregătită de autorul însuși și una realizată de altcineva, deși în ambele cazuri există numeroase situații posibile, fapt care împiedică generalizarea asupra unor cazuri particulare .

a) *Ediții pregătite de autor*

Se presupune că atunci când un autor decide să tipărească o lucrare, va prezenta tipografului un original atent lustruit, care ulterior va corecta corecturile, și că textul tipărit va reflecta exact intenția autorului. Există, de fapt, autori, precum Herrera, care au acordat o grijă deosebită lucrărilor lor; cu toate acestea, fiecare autor din fiecare epocă și gen se poate comporta foarte diferit (Planșele VI-VII).

Autorul își poate trimite lucrarea la tipografie și se poate detașa complet de aceasta. În astfel de cazuri, lucrarea poate suferi modificări structurale semnificative, de la ștergerea unor pasaje până la modificări ale aspectului textului pentru a se potrivi nevoilor editoriale sau din motive de cenzură. Un exemplu în acest sens este împărțirea anumitor capitole din Don *Quijote* , unde intervenția tipografului este evidentă (Planșele XXVI-XXVII). [7] Sau cazul unora-

[e] RM Flores, *Compozitorii primei și celei de-a doua ediții din Madrid ale operei „Don Quijote",* Londra, 1976.

[7] *Vezi* RM Flores, „Cazul epigrafului lipsă: capitolul 43 din prima ediție a *Primei părți a lui Don Quijote", Nueva Revista de Filologia Hispánica,* 28 (1979), pp. 352-360. Comediile lui Lope care au fost modificate prin autografe sau copii care au trecut anterior prin mâinile directorilor companiilor cărora Lope – și în general dramaturgii din secolul al XVII-lea – le vânduseră.

O problemă diferită apare în cazul reeditărilor corectate de autor. Aceste corecții sunt de obicei făcute pe un exemplar tipărit care nu este întotdeauna prima tipărire și, chiar dacă ar fi așa, nicio ediție nu este lipsită de erori. Fernando de Rojas, de exemplu, a scris tragicomedia pe un exemplar al Comedia care conține erori evidente. Alemán face același lucru în ediția din Sevilla din 1602, folosind ca bază prima ediție . Ediția Sueños (Madrid , 1651), pe care Quevedo o acceptă ca autentică, se

bazează pe o ediție anterioară neautorizată de autor și care nici măcar nu este *prima ediție* din Barcelona. [În] toate aceste cazuri, editorul textului critic se va confrunta astfel cu o serie de erori sau modificări neefectuate de autor, dar care, cu toate acestea, au fost acceptate de acesta.

b) *Ediții fără intervenția autorului*

În general, acestea sunt foarte frecvente în secolele al XVI-lea și al XVII-lea, și în special în poezia lirică și teatru, deoarece poeții nu erau foarte încântați de publicarea unor opere pe care un manuscris înfloritor și o tradiție orală le-ar putea răspândi suficient.

Este posibil ca acestea să fie ediții pregătite de rude, prieteni sau devotați autorului sau ca un tipograf sau

[Vezi], de exemplu, ediția lui J.F. Montesinos a lucrării *Et cordobés va leroso Pedro Carbonero,* Teatro Antiguo Español, VII, Madrid, 1929, pp. 139-162. Ediția Părții a XIV-a, potrivit lui Montesinos, prezintă numeroase corecturi (aparent efectuate de un copist) în legătură cu autograful .

* *Vid.* J. H. Herriott, *Către o ediție critică a „Celestinei",* Madison, University of Wisconsin Press, 1964.

[10] *Vezi* Francisco Rico, *La novela picaresca española,* Barcelona, Planeta , 1967, pp. CLXVII-CLXXVI.

[11] *Vezi* introducerea lui Felipe CR Maldonado la *Los Sueños,* Madrid, Castalia, 1972, pp. 57-41.

Un librar ar putea decide să tipărească un text scris de mână *din proprie inițiativă* , considerând că distribuirea acestuia este profitabilă din punct de vedere economic. Ambele cazuri sunt extrem de periculoase pentru integritatea textelor și pentru atribuiri. Întrucât aceste ediții sunt de obicei postume, tăcerea autorului cu privire la acuratețea textului său este garantată. Câteva exemple:

a) Poezie

La câțiva ani după moartea lui Garcilaso, Boscán a publicat poeziile poetului din Toledo în a patra carte a colecției sale personale. Boscán a murit fără să fi corectat paginile finale care includeau textul lui Garcilaso. Deținea Boscán originalele sau era o copie fidelă? Ce rol a jucat Boscán

în textul lui Garcilaso? Întrucât nu există aproape niciun manuscris cu textele lui Garcilaso, întrebarea nu are răspuns , deși totul pare să indice că Boscán era destul de respectuos față de operele prietenului său (Planșele XLV-XLVII).

La zece ani după moartea lui Gregorio Silvestre, un prieten de-al său, Cáceres y Espinosa, i-a publicat poeziile. Inițial, această ediție părea destul de fiabilă, deoarece manuscrisele prezintă întotdeauna etape anterioare de redactare față de cele tipărite. Se pare că Silvestre pregătea o ediție revizuită a poeziilor sale când a murit, deși nu vom ști niciodată amploarea implicării lui Cáceres.

În cazurile lui Francisco de Aldana și Luis Carrillo y Sotomayor, frații au fost cei care au supravegheat publicarea operelor lor folosind manuscrisele originale. Nu știm , însă, amploarea intervenției acestor stimați frați, deoarece merită să ne amintim că umanismul a răspândit metoda filologică într-o măsură aproape omniprezentă și aproape toată lumea se considera capabilă să corecteze un text cu potențiale erori. Acest lucru se întâmplase deja cu autori considerați clasici, precum Mena, Garcilaso și Juan Manuel ; dar această atitudine a prevalat și în cazul poeților mai moderni, precum Francisco de Figueroa, a cărui ediție a fost pregătită de Tribaldos de Toledo, sau Fray Luis de León și Francisco de la Torre, editați de Quevedo. În cazul lui Fray Luis de León, s-a demonstrat că Quevedo nu a corectat textul și a trimis pur și simplu un manuscris cu erori la tipografie - mergând chiar până la repetarea odei „Inspira nuevo canto" (Inspiră un cântec nou).[123] [124]Nu știm însă cum a tratat textul lui Francisco de la Torre; probabil că nici nu a intervenit prea mult, deoarece este evident că ceea ce Quevedo a intenționat prin ambele ediții nu a fost atât să îndeplinească o sarcină filologică — ceea ce promite în ediția Aldana, pe care nu a ajuns niciodată să o publice — [125], cât să lanseze, prin intermediul ambilor poeți, o replică la gongorism.

---

[123] *Vezi* introducerea PAC Vega (Fray Luis de León, *Poe sías,* Madrid, Saeta, 1955), și O. Martí, *La poesía de Fray Luis de León,* Saleta anca, Anaya, 1970, p. 155-188.

[125] „Dacă voi găsi vreodată suficientă liniște, am de gând să îndrept și să corectez operele acestui poet spaniol al nostru, atât de nedreptățit de tipar, atât de ofensat de neglijența fratelui său, încât numai cine din curtoazie îl crede, cine spune așa, va crede că este așa" *(Anacreon spaniol,* în *Opere poetice,* IV, ed. JM Blecua, Madrid, Castalia, 1981, p. 294).

Opera lui Góngora, publicată postum cu ajutorul unui manuscris destul de fiabil (Planșa LXXXVI), a devenit imediat un text clasic, corectat de comentatori fie prin comparație cu alte manuscrise, fie prin conjecturi. [126]Versurile lui Quevedo, pe care poetul le șlefuia și le pregătea pentru tipărire cu puțin timp înainte de moartea sa, au fost publicate de González de Salas, umanist și prieten al lui Quevedo, folosind - deși nu întotdeauna - autografele sale. Intervenția sa în text trebuie să fi fost cea a unui filolog din secolul al XVII-lea, adică corecții doar în cazurile de erori evidente sau presupuse . [127]În cazul familiei Argensola, editorul lor, fiul lui Lupercio, a avut dificultăți în a găsi textele împrăștiate printre copiile scrise de mână ale tatălui și unchiului său.[128]

Fără îndoială, cel mai important caz printre poeții perioadei este cel al lui Fernando de Herrera, editat de Pacheco. Variantele din această ediție afectează radical *stilul de scriere al poetului* , deoarece conține arhaisme și neologisme care nu există în manuscrise și în edițiile tipărite supervizate de Herrera însuși. [17]

b) Teatru

Nici teatrul din secolul al XVI-lea, cu excepții notabile — Encina, Lucas Fernández, Torres Naharro — nu a cunoscut distribuție tipărită în timpul vieții autorilor, de unde și lacunele istoriografice. Farsele lui Diego Sánchez de Badajoz au apărut într-o ediție postumă editată de nepotul său, care probabil a folosit un autograf și copii scrise de mână. Deși nepotul nu a intervenit în text, ediția, tipărită pe hârtie de proastă calitate, cu caractere uzate și de către un tipograf de puțină renume, este nesigură, mai ales în ceea ce privește ortografia atât de importantă pentru o operă care folosește numeroase dialectalisme și termeni argotici. Același lucru este valabil și pentru operele lui Gil Vicente, editate postum de fiul

[126] *Vezi,* de exemplu, Dámaso Alonso, „Todos contra PeUicer", Revista *de Filología Española, 2A* (1937), pp. 320-342.

[127] Pentru problemele textuale din poezia lui Quevedo *, vezi* introducerea lui J.M. Blecua la *Opere poetice,* I, Madrid, Castalia, 1969.

[128] *Vezi* introducerea lui JM Blecua la *Rimas* de ambos hermanos (Zaragoza, 1950-1951, *2* vol.).

său Luis, care a intervenit în text. După moartea lui Lope de Rueda și Alonso de la Vega, unele dintre lucrările lor au fost publicate de Tímoneda. Este cert că librarul valencian a făcut modificări la texte, așa cum afirmă el însuși în prologul la *Comediile și Colocviile lui Rueda* , suprimând sau schimbând unele pasaje considerate lipsite de respect în materie religioasă . În cazul *Eufemiei,* pare clar că Tímoneda a mers până acolo încât a

Despre problema autenticității variantelor, *vezi* J. M. Blecua, „Din nou asupra textelor poetice ale lui Herrera" [1958], în *Despre poezia epocii de aur,* Madrid, Gredos, 1970, pp. 110-144, și O. Macrí, *Fernando de Herrera;* Madrid, Gredos, 1972 J ,

[16] *A se vedea* excelenta introducere a lui Frida Weber de Kurlat și a colaboratorilor ei la Diego Sanchez de Badajoz, *Recopilación en metro (Se villa,* 1554), Universitatea din Buenos Aires, 1968.

[19] *Vezi* Stephen Reckert, „Problemele textuale ale lui *Don Duardos",* în *Gil Vicente: Spirit and Letter,* Madrid, Gredos, 1977, pp. 236-469.

să mute scene dintr-o parte în alta. [2t>] . Foarte probabil, intriga și împărțirea scenei în sine, și poate încorporarea unor etape în loc de altele, au fost opera sa. Bănuiesc că Timoneda a modificat finalul tragediei - *Serafina* de Alonso de la Vega , care ar fi trebuit să se încheie cu învierea celor doi îndrăgostiți. [21]

Secolul al XVII-lea, însă, a fost martorul unei revoluții în difuzarea operelor teatrale. Ca și în secolul precedent, comediile individuale au continuat să fie tipărite - secolul al XVI-lea a folosit tipăritura - dar din 1600 încoace au apărut colecții, în general formate din doisprezece comedii, care puteau fi vândute și individual, așa cum făcuse deja Timoneda cu piesele lui Rueda și așa cum se practica în Italia. Acestea erau așa-numitele *Părți de comedii* ale unuia sau mai multor autori. Autorul putea să nu fie implicat în aceste colecții , sau librarii înșiși le puteau cumpăra de la companii teatrale sau le puteau obține din manuscrise care nu erau întotdeauna fiabile. După cum vom vedea când vom discuta despre transmiterea manuscriselor , operele dramatice sunt supuse unor modificări mai mari decât alte forme literare, având în vedere difuzarea particulară a genului. Autorul compune o comedie pe care o vinde directorului companiei, care la rândul său distribuie copii actorilor. În perioadele de cenzură - care erau majoritatea - piesele,

înainte de a fi jucate, erau revizuite de un cenzor care putea cere anumite modificări ale textului. [23] După ce au fost exploatate economic de către

[31] *A se vedea* introducerea lui F. González Olió la *Eufemia y Arnielina,* Salamanca, Anaya, 1967, articolul meu amintit „De algunas obras...", și F. González Olió, „Valencianisms in the comedies of Lope de Rueda: an indication of Timoneda's intervention", *Segismundo,* 27-52 (1998-2), pp.

[31] În imitația lui *Plácida și Vitoriano* de Encina și în conformitate cu visul premonitoriu cu care începe opera (și în conformitate, mai ales, cu momentul istoric în care este compusă).

- [2] *Vezi* colecția de facsimiluri *Autos, comedias y farsas a Bibliotecii Naționale,* Bijuterii Bibliografice, XII-XII1, Madrid, 1962, 2 vol.

[13] *A se vedea, de* exemplu , A. González de Amezúa, *Una colección manuscrita y desconocida de comedias de Lope de Vega,* Centro de Estudios sobre Lope de Vega, Cuaderno I, Madrid, Aldus, 1942. Sau cazul lui [El] *José de* las *mujeres* de Calderón, exemplu notabil studiat *de* E.M. *pp* . 261-272. Atunci când autorul nu intervine în publicație, textele pot prezenta modificări profunde datorate ștergerilor, completărilor sau modificărilor aduse de reprezentanți.[129] [130] Uneori însă, valoarea textuală a acestor ediții este mare [131], deoarece pot prezenta stadii incipiente de redactare, în timp ce în lucrările publicate de autor există întotdeauna posibilitatea – deși nu foarte frecventă – a unor revizuiri și chiar a unor modificări substanțiale.16

Editorul de comedii trebuie să ia în considerare numeroasele ediții ale comediilor individuale din secolul al XVIII-lea, deoarece, deși acestea derivă în general din Părțile *comediilor* din secolul al XVII-lea — care din 1650 încoace pot fi pregătite pentru a fi defalcate și sunt - vândute și ca lucrări individuale —[132] [133]Acestea pot proveni dintr-o Parte

---

[129]Pentru procesul lui Lope cu Francisco de Avila, *vezi* A. González Patencia, „Procesul dintre Lope de Vega și un editor al comediilor sale", în *Povești și legende,* Madrid, CSIC, 1942, pp. 407-422.

[15] Cf. plângerea lui Calderón din prologul la *Partea a patra* (Madrid, 1672): „Fă ce vrei [...], dar cu condiția ca, dacă se tipărește, o parte din ea să fie a lui *Lucanor* (iată dovada menționată anterior, că nici măcar ale mele nu sunt încă la fel, întrucât oricine este curios o va afla comparând-o cu cea din *Partea a cincisprezecea,* care, după câteva versuri ale mele, continuă pe cele ale alteia, fie că sunt bune sau rele, trimiteți-mă la comparație)" (aplicând B. B. Ashcom, „Cele două versiuni ale lui *El Conde Lucanor al lui Calderon", Hispanic Review,* 41 [1973], p. 151).

[131]Cazul *Viața este un vis,* de exemplu, tipărit în *Partea întâi* (Madrid, 1636) și în același an în *Partea a treizecea* de diverși autori (Zaragoza, 1636).

»Vid. J. Molí, -Probleme...'*, p. 62.

[133]Ca și în *Cada cual, lo que le toca a* lui Rojas *(vezi* D. Mcir, „Notes on the Significance and Textos Rojas Zorrilla's *Cada cual lo que le toca", Studies... E. Aí.*

extravagantă pierdută sau o publicație liberă din secolul al XVII-lea, sau chiar din manuscrise. [M]

c) Proză

Narațiunea prezintă, în general, probleme diferite față de alte genuri.

Romanul, la fel ca poezia epică, a fost răspândit în principal sub formă tipărită. Excepțiile confirmă regula. Dacă excludem operele medievale, care erau tipărite după manuscrise nu întotdeauna fiabile, de obicei autorii înșiși erau cei care livrau originalul tipografiei. Acesta este cazul majorității romanelor cavalerești din secolul al XVI-lea, al romanelor pastorale și al așa-numitului roman de aventuri sau bizantin. Romanul scurt din secolul al XVI-lea este practic inexistent și, deși - ca în cazul lui Cervantes - unele dintre ele existau sub formă de manuscris, era normal ca, după publicarea colecției lui Cervantes, autorii să-și tipărească romanele într-un singur volum, format din mai multe lucrări - uneori incluzând comedii și versuri - legate între ele printr-o structură narativă mai mult sau mai puțin fragilă. În general, autorii înșiși le livrau tipografiei, iar manuscrisele acestor colecții sunt rareori păstrate .

Un caz separat este cel al anumitor opere satirice care au circulat sub formă de manuscris sau au fost publicate fără permisiunea autorului. Exemplele care implică operele lui Quevedo sunt numeroase. *Visele sale,* scrise în momente diferite, se bucuraseră de o circulație considerabilă a manuscriselor încă din jurul anului 1605. După încercarea nereușită a lui Quevedo de a publica *Visul Judecății de Apoi* în 1610, acestea au apărut tipărite pentru prima dată la Barcelona în 1627 fără permisiunea autorului - deși cu un prolog falsificat - pe cheltuiala lui Joan Sapera, un librar care deținea un manuscris destul de complet . În același an, un text corectat de Van der Hamen, bazat pe un manuscris care intrase în posesia sa, a apărut la Zaragoza sub titlul *Insomnie somnoroasă și adevăruri visate* . În 1631, Quevedo însuși a publicat lucrarea la Madrid sub titlul * *Juguetes de la niñez* (Jucării din copilărie),* dar nu a urmat un manuscris original și s-a limitat la a face corecții la ediția din Barcelona din 1628, care, la rândul ei, se inspirase din cele două ediții anterioare de Sapera și

Wilson, Londra, Támesís, 1973, p. 137 și urm.).

Van der Hamen. [134]O situație similară apare și cu * *El Buscón**,* care a fost publicată într-o

[134] *Vezi* prologul menționat anterior de Felipe R. Maldonado la ediția sa a lucrării „Vise” *(* Madrid, Castalia, 1972).

Ediția din Zaragoza din 1626 a fost tipărită fără autorizația autorului și cu intervenții — deși nu numeroase — ale editorului în text. Această ediție a fost retipărită la o editură din Zaragoza în același an, dar, în realitate, a fost tipărită fraudulos la Madrid. În acest caz, Quevedo nu și-a asumat responsabilitatea pentru nicio ediție, iar **El Buscón** a continuat să fie retipărit fără consimțământul său aparent. Toate edițiile își au originea în cele din urmă în *ediția din Zaragoza* . După cum vom vedea, manuscrisele ne permit să reconstituim textul original în diferitele sale etape de redactare (Planșa LXXXVIII).[135] [136]

Probleme foarte complexe sunt prezentate de acele cărți de spiritualitate care au fost transmise sub formă de manuscris și au văzut lumina zilei doar în ediții postume, cum este cazul operelor Sfântului Ioan al Crucii sau ale Sfintei Tereza. Operele primului - cu excepția Cântării *spirituale,* care nu a fost publicată decât în 1628 - au fost publicate după originale de către fratele Josef de Jesús María, general al Carmeliților desculți, „văzând această doctrină circulând în manuscrise, oarecum inexactă și chiar coruptă de-a lungul timpului și trecând prin multe mâini". Manuscrisele Sfintei Tereza au fost supravegheate de călugărul Luis de León (Salamanca, 1587), care a acționat ca filolog : „pentru că nu numai că am lucrat să le văd și să le examinez, așa cum a ordonat Conciliul, ci și să le compar cu originalele însele, care se aflau în posesia mea de mai multe zile și să le reduc la puritatea lor originală în același mod în care Sfânta Maică le-a lăsat scrise de propria ei mână, fără a le schimba, nici în cuvinte, nici în lucruri de la care copiile care circulau se abătuseră foarte mult, fie din cauza nepăsării scribilor, fie din cauza îndrăznelii și erorii. Căci a face modificări la lucrurile scrise de o inimă în care trăia Dumnezeu și care se presupune că a îndemnat-o să le scrie, a fost o îndrăzneală foarte mare și o eroare foarte urâtă de încercat să corectezi în cuvinte, pentru că dacă ar înțelege bine limba castiliană, ar vedea că aceeași eleganță este a Maicii. Căci, deși în unele părți ale ceea ce scrie El înainte ca motivul pe care îl începe să se termine, îl amestecă cu alte motive și rupe firul începând de multe ori cu lucruri pe care le

---

[135] *Vezi* introducerea lui Fernando Lázaro *(La vida del Buscón,* Salamanca , CS1C, 1966).

[136] *Opere spirituale,* Alcalá, 1618, pp. 5r. Pentru o analiză a problemelor textuale complexe ale Sfântului Ioan al Crucii, *vezi* introducerea lui Cristóbal Cuevas la *Cântarea spirituală. Poeme,* Madrid, Alhambra, 1979.

introduce, dar le introduce." atât de priceput și face amestecul cu atâta grație , încât chiar acest viciu îi aduce frumusețe și este defectul proverbului. Astfel, le-am redat puritatea lor originală.[137]

Don Vicente de la Fuente[138] [139]Se presupunea că Fray Luis folosise o copie a textului părintelui Medina, realizată pentru ducesa de Alba, dar pare puțin probabil ca Fray Luis să nu fi putut face distincția între o copie și un original. Dacă a susținut că a avut originale în posesia sa, trebuie să-l credem. Variantele demonstrează că Fray Luis a fost extrem de fidel originalului. El a modificat doar unele vulgarisme și arhaisme — *afición* > „afición"; *entramos* > „entrambos"; *experiencia* > „experiencia*; *cuantimás* > „cuanto más" — și citatele latinești pe care Sfânta Tereza le-a transcris conform pronunției sale de simplă cântăreață de romanțe; probabil, aceste corecturi nu erau ale sale, ci mai degrabă din copia prezentată cenzorilor, care trebuie să fi fost făcută după original. Fray Luis a comparat pur și simplu ambele texte. Erorile din ediția lui Foquel — toate accidentale — s-ar putea datora fie copistului — neobservat de Fray Luis — fie tehnoredactorului . După cum demonstrează o comparație cu originalul de la El Escorial, este o ediție foarte fidelă, cu excepția inconsecvențelor ortografice și fonetice. Există o singură modificare semnificativă într-un pasaj în care Sfânta Tereza se referă explicit la ordinul iezuit; în ediție, ea menționează doar „un anumit ordin".^{[14}sup>] Motivele acestei modificări sunt necunoscute, dar nu par a fi opera lui Fray Luis, care la acea vreme se bucura de relații excelente cu iezuiții. În ceea ce privește *Relația* care este tipărită după *Viață* și pe care Don Vicente de la Fuente - nu foarte favorabil prozei „lingușitoare" a augustinianului -*55* [o consideră] a fi fost distorsionată și alterată de acesta, [36] este evident că, cunoscând metoda filologică a lui Fray Luis, aceasta trebuie să corespundă originalelor cu aceeași precizie ca și *Viața, sau chiar mai mult, deoarece în acest caz* , într-adevăr Fray Luis a fost cel care a dat textul tipografiei, preluându-l direct din autografele originale.37

Un alt exemplu: *Audi filia de Juan de Avila* a fost tipărită de Juan de Brocar la Alcalá în 1556 pe cheltuiala librarului Luis Gutiérrez. În prologul la tipărirea postumă (1574) pregătită de discipolii săi, Juan de

---

[137]*Cărțile Maicii Tereza de lesús,* Salamanca, Guüleltno Fornici, 1588, p. 11-12.
[3i]*Scrieri ale Sfintei Tereza,* Biblioteca Autorilor Spanioli, LUI, p. 5.
[139]Ed. cit., pp. 117-118,

Avila insistă că Brocar a publicat-o fără consimțământul său. Cu toate acestea, librarul Luis Gutiérrez a folosit fie un manuscris pe care Juan de Avila îl intenționase pentru tipărire, fie o copie destul de fidelă a acestuia, deoarece scrisoarea de dedicație către Don Luis Puerto Carrero, Conte de Palma, este tipică pentru o carte tipărită și nu pentru o dedicație pentru transmiterea manuscrisului. [Cartea] a fost interzisă trei ani mai târziu de *Indexul lui Valdés* și a fost revizuită de două ori chiar de Avila. La cinci ani după moartea sa, discipolii săi au publicat textul definitiv cu prologul menționat anterior, în care Avila neagă că ar fi autorizat ediția din 1556 sau că ar fi avut cunoștință despre ea. Dar cea din urmă pare puțin probabilă, deoarece cartea apăruse în *Indexul Valdés* , iar noul prolog a fost scris în ultimii ani.

[M] Ed. cit., p. 130.

[Ed]. M., p. 140.

[17] „În originalele acestei cărți *[Viața]* mi-au ajuns în mâini niște hârtii scrise de mâinile Sfintei Maici Tereza a lui Isus, în care, fie pentru memoria ei, fie pentru a da socoteală duhovnicilor ei, ea pusese lucruri pe care Dumnezeu i le-a spus și haruri pe care El i le-a dăruit pe lângă cele conținute în această carte, pe care am considerat potrivit să o pun alături de ea, deoarece sunt de mare zidire. Și astfel le-am pus textual așa cum le scrie mama, care spune astfel..." *(Cărțile...,* Salamanca, 1588, fol. 545).

[3B] „Văzând [numeroasele greșeli de copiere], am vrut să lucrez din nou la ea și să o tipăresc, pentru a-i avertiza pe cei care aveau celelalte exemplare pline de minciuni de la scriitori ignoranți [„copiști"], să nu le dea crezare, ci să le rupă imediat și, în loc de ele, să o poată citi pe aceasta tipărită și adevărată" (ed. Luis Sala Balust, BAC, 302, Madrid , 1970, p. 433).

„din viața sa, *cca. 1564* — și a revizuit totuși a doua schiță în 1568. Se știe, așadar, că, în timp ce schița tipărită în 1556, deși nu a fost recunoscută de autor, reflectă cel mai probabil cu fidelitate textul lui Juan de Avila, ediția din 1574, publicată de discipolii săi, este posibil să fi suferit modificări externe, având în vedere condițiile istorice specifice în care au fost efectuate revizuirile."

[39] Pentru analiza variantelor, *vezi* Sala Balust, ed. cit., pp. 395-

III, TRANSMISIA MANUSCRIPTULUI

UNII bibliofili renascenști, în ciuda faptului că tiparul funcționa de peste o jumătate de secol, refuzau să permită accesul în bibliotecile lor a oricărei alte cărți decât a unui manuscris. Și, cu siguranță, un bibliofil perspicace nu putea privi cu ochi buni noua invenție, ale cărei copii produse în masă nu puteau concura în frumusețe cu manuscrisele iluminate pe pergament , piese unice și irepetabile. Acești bibliofili rafinați erau, desigur, cazuri extreme și, în general, tiparul primea tot felul de laude, iar Gutenberg s-a alăturat rândurilor inventatorilor. Cu toate acestea, manuscrisul a continuat să îndeplinească funcții neprețuite ca difuzor al tot felul de scrieri. La intrarea în munții Sierra Morena, Don Quijote și Sancho Panza găsesc o „cărticică de notițe" bogat legată . Don Quijote o deschide și „primul lucru pe care l-a găsit scris în ea, ca și cum ar fi fost o schiță, deși cu un scris de mână foarte bun, a fost un sonet ..." (I, 23). Mai târziu, la han, va fi citit romanul *Curiosul impertinent* , pe care un călător îl uitase; este un manuscris de opt pagini din care preotul este dispus să facă o copie dacă lectura îi face plăcere (I, 32). Același călător uituc lăsase o altă nuvelă scrisă de mână, găsită în căptușeala valizei sale, intitulată *Rinconete și Cortadillo* (I, 47). Astăzi, un manuscris al acestei bijuterii cervantine se păstrează la Biblioteca Națională.

Există genuri, precum poezia lirică, care au ajuns până la noi datorită copiilor manuscrise. Numeroase piese de teatru au supraviețuit prin acest mijloc de difuzare, la fel ca și multe opere compromise prin natura lor.

de natură satirică, politică sau religioasă. Nu este, așadar, un fenomen accidental, ci un obicei care a coexistat odată cu tiparul, deși, este evident, tirajul unei opere scrise de mână este considerabil mai mic decât cel al unei opere tipărite . Și este, de asemenea, rar ca o operă scrisă de mână cu largă circulație să nu vadă lumina tiparului, cu excepția unor impedimente foarte puternice - cenzura, de exemplu. Librarii și tipografii știau, de asemenea, să citească și să detecteze care lucrări puteau aduce profituri bune.

A) POEZIE

Dintre toate genurile, poezia lirică, datorită naturii sale unitare și scurte, este cea mai ușor de transmis sub formă de manuscris. Un sonet, un cântec, o epistolă, o elegie, o eglogă sunt structuri scurte, independente, dar - cu excepția versiunilor anterioare - nu pot fi tipărite decât dacă fac parte dintr-o colecție mai amplă. Prin urmare, formatul normal de transmitere este antologia unuia sau mai multor poeți. Este important să ne amintim că profesia de poet nu exista ca atare, iar compilarea unui cântec personal putea fi o întreprindere pe tot parcursul vieții. Având în vedere conceptul particular de poezie din acea vreme, poeții ocazionali erau foarte numeroși; în consecință, aceștia publicau rareori compoziții născute dintr-un anumit eveniment social. Pe de altă parte, poeții consacrați nu aveau nevoie să recurgă la tipărire pentru ca faima lor să se răspândească prin manuscrise. Interesul său pentru publicarea operelor sale a fost foarte limitat, în ciuda numeroaselor lamentări retorice despre corupția de care au suferit textele sale în procesul prelungit de copiere manuală.

Întrucât manuscrisele au fost principalul mijloc de transmitere a poeziei lirice, problemele textuale sunt mai complexe decât cele ridicate de ediții. Acestea din urmă au fost deja discutate. Să examinăm ce se întâmplă cu transmiterea manuscriselor.

În general, pasionații de poezie au compilat cu răbdare antologii scrise de mână cu compoziții care se potriveau gusturilor lor. Aceste „cărți" sunt de obicei intitulate „ *Diverse poezii "* sau *„Diferite poezii"* și , datorită lor, este posibil să se reconstituie o bună parte din poezia acelor secole. [Acestea] tind să varieze în funcție de temperamentul compilatorului lor , dar aceste colecții prezintă de obicei un „ spirit al vremii" care ne permite să distingem datele compilării după conținutul

lor. În general, ele tind să mențină o anumită distribuție a lucrărilor pe grupuri tematice sau metrico-tematice , formând mici grupuri de piese ale aceluiași autor. Poate exista o anumită aromă de grup poetic local , dar aceasta nu este norma: poeți sau poezii celebri, indiferent de originea lor geografică, apar de obicei în aceste cărți.

Cântecele individuale, pe de altă parte, au avut o circulație limitată. Deși există cu siguranță colecții individuale, acestea sunt de obicei autografe sau copii apografice pe care autorul le-a păstrat cu intenția de a le publica într-o zi sau, în caz contrar, cel puțin de a lăsa o mărturie a prezenței sale poetice în această lume. Excepții notabile de la circulația largă a cântecelor manuscrise individuale sunt cazurile lui Fray Luis de León și Góngora și, într-o oarecare măsură, cele ale lui Don Diego Hurtado de Mendoza, Villamediana și Quevedo. Situația Sfântului Ioan al Crucii și a Sfintei Tereza este diferită deoarece, în primul rând, producția lor poetică este foarte scurtă și, în al doilea rând, circulația sa s-a limitat la cântece religioase pentru uzul mănăstirilor.[140] [141]

a) *Autorat*

Cea mai serioasă problemă ridicată de acest tip de diseminare a manuscriselor în cărțile de cântece colective este, fără îndoială, cea a atribuirii. Anonimatul sau discrepanțele în ceea ce privește autorul sunt foarte frecvente. Aceste discrepanțe sunt cauzate de obicei de obiceiul de a include numele autorului doar pe prima poezie a seriei și de a scrie doar „Altul de același fel" pe poeziile rămase. Dacă folio-ul care conține prima poezie este pierdut sau omis de copist, poeziile ulterioare sunt adăugate automat în *corpus.* al poetului imediat precedent . Acest lucru se întâmplă, de exemplu, cu aproape o sută de sonete „de același"

---

[140] *Vezi* studiile fundamentale ale lui A. Rodríguez-Moflitio, * *Construcție critică și realitate istorică în poezia spaniolă a secolelor XVI și XVII*,* Madrid, Castalia, 1965, și **Poezie și cântece (secolul XVI)*,* Madrid, Castalia, 1968. Pentru unele nuanțe, *vezi A.* Blecua, „Câteva note curioase despre transmiterea poetică spaniolă în secolul al XV-lea", * *Buletinul Academiei Regale de Litere Frumoase din Barcelona*,* 32 (1967-1968), pp. 113-138, și „Fernando de Herrera și poezia timpului său", în Francisco Rico, * *Istoria și critica literaturii spaniole*,* II, Barcelona, Crítica, pp. 426-445.

[141] Noaptea *Întunecată,* de exemplu, se cânta în mănăstiri în timpul refectoriului *(vezi* J. Camón Aznar, *Artă și gândire în Sfântul Ioan al Crucii,* Madrid, BAC, 1972, p. 36J).

atribuite într-un manuscris lui Barahona de Soto; totuși, acel „același" era, în realitate, Juan de la Cueva. [142]În alte ocazii, antologii înșiși, ghidați de intuiție, atribuie o operă unui anumit autor *pe baza propriei intuiții* . Astfel, *Epistola morală către Fabio* Apare sub numele unor poeți foarte diferiți. Însuși Bartolomé Leonardo de Argensola i-a respins autorul, după cum se știe, printr-o notă marginală într-un manuscris care o considera a sa.[143] Sub numele lui Quevedo vor apărea numeroase piese satirice și burlesce — Memorialul *Católica, sacra y real Majestad,* de exemplu—[144 145]Villamediana, datorită faimei sale în gen/ De asemenea, numeroase traduceri ale lui Horațiu și ale Psalmilor pe care nu le-a compus niciodată sunt atribuite lui Fray Luis de León. În anumite cazuri nu este dificil să returnăm operele adevăraților lor autori, dar în altele este practic imposibil din cauza afinităților stilistice.

Un criteriu este fiabilitatea atribuirilor unui anumit manuscris. Un alt criteriu, atunci când există discrepanțe în atribuiri, este acela că cea care atribuie lucrarea celui mai puțin cunoscut autor este de obicei mai fiabilă, așa cum este cazul Epistolei *morale către Fabio* sau al *Cântecului regal către o mișcare.* Criteriile bazate pe factori interni, precum stilul, sunt în general nesigure, iar editorul trebuie să recurgă la toate datele externe disponibile. În materie de atribuire, prudența ar trebui să fie cel mai bun ghid critic.

Alte probleme, în afară de cea care decurge din chestiunea autoratului, sunt cele care decurg din sistemul de creație, din copiere, din contaminare și din prelucrările efectuate de alte mâini,

b) *Creația*

---

142 *Vezi* Francisco Rodríguez Marín, *Luis Barahona de Soto,* Madrid, 1904, p. 247-250.

143 Postscriptumul spune: „Aceasta nu este o scrisoare de la Bartolomé Leonardo, așa cum mi-a mărturisit chiar el, spunând că prețuia foarte mult acest lucru" *(vezi* A. Rodríguez-Mofiino, *Construcción..,* p. 40, și Dámaso Alonso, *El Fabio de la „Epístola moral",* Madrid, Gredos, 1959, pp. 13-18).

144 *Vezi* JM Blecua, „An example of difficulties; the memorial *Católica , sacra, real Majestad", Nueva Revista de Filología Hispánica,* 8 (1954), pp. 156-73. Pentru probleme textuale, *vezi* James O. Crosby, *The Text Tradition of the Memorial „Católica, Sacra, Real Majestad",* Lawrence, University of Kansas Press, 1958.

145 *Vezi J.* M. Rozas, *El Conde de Villamediana: Bibliografía y con tribución al estudio de sus textos,* Madrid, CSIC, 1964.

Schițele autografe care au supraviețuit indică faptul că autorii și-au compus operele la fel ca un poet modern. Cu toate acestea, marea majoritate a lor nu și-au răspândit de obicei versurile în formă de manuscris. Fie le-au publicat în ziare și reviste de poezie, fie le-au păstrat până când au compilat un volum și l-au trimis tipografiei. Cu toate acestea, poezia lirică din secolele ottoniene a avut un caracter distinct public, care nu mai există astăzi. Tradiția baladelor este exemplul extrem al acestui aspect public și social.[146] [147]Juan Rufo i-a numit pe poeți nebuni pentru că „au mărturisit cu voce tare” [148]și, într-adevăr, viața sentimentală a lui Lope, de exemplu, a circulat în balade în toată Spania până de curând. [Dar] acest tip de răspândire nu s-a produs doar prin balade. Numeroși poeți

[146] Epistola este atribuită la unsprezece autori *(vezi* D. Alonso, *El Fabio...,* pp. 13-18) iar Cântecul „Ufano, alegre, altivo, enamorado” la opt *(vezi* JM Blecua, „Ei autor de la Canción Ufano, alegre *, altivo, enamorada”,* în *Sobre de la Edad de Oro,* pp. 25-25 . *Construcción,...,* p. 43-44).

[147] Dintre numeroasele studii ale lui Menéndez Fidai *vezi Romancero Hispánico,* Madrid, Espasa-Calpe, 1953, 2 vol.

[5] *Cele șase sute de aforisme,* ed. cit., p. 19, n. 8.

[M] *Vid,* Manuel Alvar; „Romances de Lope de Vega vivos en la tradición oral marroquí”, *Rvmanischen Farsehungen,* 63 (1951), pp. 282- 305 și, în general, *El Romancero. Tradicionalidad y pervivencia,* Barcelona , Planeta, 1970.

Mai mult, acestea erau transmise prin cântec. [149]În plus, poeții antici își compuneau textele pentru a fi citite sau auzite imediat. Unele erau adresate doamnelor lor - scrisoarea de dragoste în versuri -; altele demnitarilor; altele pentru a celebra orice act public; altele pentru a satiriza indivizi și obiceiuri; altele, în cele din urmă, pentru a răspândi o religiozitate mai mare sau mai specifică. În academii și saloanele curtene, compoziția spontană nu era un fenomen sporadic. În alte ocazii , când se ocupau de opere de o substanță mai mare decât o scurtă piesă lirică, poeții le citeau versurile în public sau trimiteau copii prietenilor sau poeților consacrați pentru aprobarea lor. Cazul lui Góngora este exemplar: Soledades *au fost* citite de diverși critici în care poetul cordoban avea încredere înainte de a le difuza în copii scrise de mână în cercurile literare curtene. Se știe că Pedro de Valencia a citit un original cu lecții diferite de cele păstrate astăzi și știm, de asemenea, că Andrés de Almansa y Mendoza a fost însărcinat cu răspândirea principalelor poezii ale lui Góngora în tot Madridul . [12]

Astfel, odată ce o poezie era compusă, aceasta era imediat răspândită în copii scrise de mână, care erau adăugate la colecțiile de diverse poezii compilate de entuziaști; uneori, această transmitere putea fi și cântată sau orală. Opera era definitiv separată de autorul său pentru a deveni un bun comun, moștenirea unei comunități care, ca în niciun alt moment istoric, a apelat la versuri pentru a-și exprima dorurile, credințele, nenorocirile, iubirile, urile. Nevăzători, studenți, soldați, călugări, organiști, secretari, juriști, medici, profesori, nobilime înaltă și joasă, doamne și chiar unele ilustre servitoare de bucătărie, toate au compus la un moment dat versuri pentru a îndeplini , din vocație sau din obligație, acea cerință socială de a scrie poezii.

c) Copia

Având în vedere natura particulară a creației poetice din acea vreme,

---

[149]*Vezi* JM Blecua, „Mudarra și poezia renascentistă: o lecție simplă" [1972], în *Despre rigoarea poetică în Spania,* pp. 45-56.

Vezi Dámaso Alonso, „The original version of the *Soledades",* în *Complete Works,* V, Madrid, Gredos, 1978, pp. 485-494. Pentru polemici în general , *vezi* Emilio Orozco, *On the "Soledades" of Góngora,* University of Granada, 1969 (pentru Almansa, pp. 149-204).

copierea putea fi efectuată în circumstanțe foarte variate și cu mijloace foarte variate și era, în general, realizată de copiști neprofesioniști . Toate acestea au contribuit la faptul că integritatea textului rareori putea fi păstrată în starea sa originală. Lamentările poeților cu privire la coruperea operelor lor, dacă nu chiar la furt și atribuiri false, în unele cazuri au depășit simplul clișeu retoric.

Trebuie avut în vedere, în primul rând, că, la fel ca în literatura vernaculară medievală, copiile nu se fac atât pentru a păstra un text, cât pentru a se bucura de el, pentru a-l folosi, pentru a-l citi. Întrucât aceștia nu sunt întotdeauna scribi profesioniști, copistul ocazional poate acorda puțină atenție originalului; sau, dimpotrivă, prea multă atenție, deoarece, fiind pasionați de versuri, pot corecta orice pasaje pe care le consideră corupte. În majoritatea acestor cazuri, memoria este o forță dăunătoare, fie pentru că copistul cunoaște dinainte textul pe care îl copiază, fie pentru că este familiarizat cu un limbaj poetic cu puține variații și poate introduce modificări inconștiente textului. Un exemplu curios de modificare conștientă, realizată de mâna altcuiva, poate fi găsit într-un manuscris al unui student din Salamanca, Luis Pinelo, compus în jurul anului 1574. Copiind în caietul său poetic mai multe compoziții câștigătoare la un concurs pentru a celebra Bătălia de la Lepanto, el include un sonet de Luis de Villanueva, care a câștigat premiul al doilea. Ultima terțetă este următoarea:

> **Și din această haină se naște un alt trofeu pentru omul biruitor pe pământ și în cer care L-a biruit pe Dumnezeu asupra sa .**

Tinelo a scris pe margine cu meticulozitatea unui notar: „Nenorocitul Maestru Don Juan de Almeyda mi-a modificat cererea prin *predare."* [13] Pare clar că Almeida, un poet excelent și pe atunci rector al Universității, nu a putut rezista tentației de a corecta un cuvânt din sonetul altcuiva. Dacă Pinelo nu ar fi lăsat acea notă marginală, cu greu am fi putut bănui că interpretările *„vencido" și „rendido"* erau variațiuni ale autorului – sau, mai bine, ale autorilor – și nu erori mecanice ale unui copist.

Există cazuri extreme de copiere memorată, dar, în realitate , sunt extreme. Improvizațiile trebuie să fi fost probabil copiate pe măsură ce poetul improviza. [15 Salas] Barbadillo, la fel ca Lope, a fost, de asemenea, urmărit penal pentru calomnie (în 1609). Un document din acest proces

este o mărturie valoroasă pentru înțelegerea transmiterii literare a vremii. Este următorul: [16]

> Întrebat dacă acest duhovnic scrie versuri și de cât timp face asta și dacă niște caiete cu diferite poezii care se aflau în casa sa și într-un birou al fratelui său și al acestui duhovnic sunt ale sale și făcute de el, a spus că mărturisește că scrie versuri de când are uz de rațiune și că în biroul menționat în întrebare, acest duhovnic are niște caiete și hârtii cu lucrările sale, unele începute și altele terminate, iar acest duhovnic a făcut o carte a Maicii Domnului din Atocha intitulată *Sfânta Patroană a Madridului.*
> Întrebat dacă este adevărat că printre respectivele caiete și hârtii, acest duhovnic avea niște versuri sau satire împotriva lui Pedro Verjel, Pero de Sierra și Jerónimo Ortiz, conetabili ai acestui județ, în care îi vorbea de rău pe cei menționati anterior și pe soțiile lor, i s-a cerut să declare când le-a întocmit. — A spus că acest duhovnic avea printre celelalte hârtii pe cea care era...

[Dna] . D-199 a Academiei Regale de Istorie, fol. 108v.

[de] Rodríguez-Moñino al unui copist anonim care, după ce a transcris primele două cătrene ale unui sonet de Góngora, notează: „Nu-mi amintesc terțetele" *(Poezie și cântece,* pp. 26-28).

[15] Gracián a publicat câteva versuri pe care Don Antonio Hurtado de Mendoza i le recitase la Palat *(Agudeza y arte de ingenio,* în *Obras Completas,* ed. Arturo del Hoyo, Madrid, Aguilar, 1960, p. 255). Au existat improvizatori profesioniști precum Juan Sánchez Burguillos (mă ocup de subiect în „Juan Sánchez Burguillos: ruiseñor menesteroso del siglo Xin", *Homenaje a Francisco Yndurâin,* Madrid [în presă]).

[16] A. de Salas Barbadillo, *La peregrinación sabia* y *El sagaz Es tocio, marido examen,* ed. Francisco A, de Icaza, Clásicos Castellanos, 57, Madrid, 1924, p. XIX-XX.

> A întrebat, în care a spus despre numiți constabbili cauza plecării lor de la această curte și că fusese pentru răbdare și că le-a scris pentru sine și nu le-a publicat nimănui; și apoi imediat numitul primar mi-a ordonat mie, scribului actual, să-i arăt numitului Alonso de Salas versurile care s-au găsit în el, șase strofe de cântec și cea pe care o numește contera - care sunt pe o bucată de hârtie din două foi scrise peste tot și parafate de mine, scribul actual, pentru ca să le poată vedea și recunoaște, care, văzându-le, a recunoscut că a fost cântecul pe care l-a făcut numiți constabbili și că se afla printre hârtiile sale și că versurile sunt ale licențiatului Diego de Salas, fratele său, care l-a scris în timp ce acest duhovnic îi dicta. Întrebat dacă este adevărat că, în timp ce purta o conversație plăcută cu martorii menționate anterior - Guardiola, Terzo, Cotes și alți cunoscuți și prieteni ai duhovnicului - s-a oferit să discute diverse aspecte, apoi au început să vorbească despre versuri, iar acest duhovnic a recitat din memorie unele pe care le scrisese, în care vorbea despre onestitatea și conduita Doña Francisca de Vicuña, Doña

Isabel Camargo, Doña María Ortiz, Doña Antonia Trillo și a altor femei căsătorite, precum și despre onestitatea soților lor. El a declarat că mărturisește și că versurile pe care le-a recitat cu acea ocazie sunt cele pe care le-a relatat menționatului primar și sunt scrise de propria sa mână, compuse și adăugate de acest duhovnic și marcate cu semnătura sa și a primarului și că nu a recitat alte versuri cu acea ocazie decât cele pe care le-a menționat deja; Dar mărturisește că a spus în zisa convorbire că va face a doua parte a ziselor versuri, în care va pune femeile cuprinse în zisa întrebare și soții lor, deoarece ele și alții sunt subiecte capabile să facă versuri ale lor pe zisul subiect ca primele pe care le făcuse și că cei ce l-au auzit trebuie să se fi înșelat înțelegând că le spusese primele versuri, iar aceasta o mărturisește și restul le tăgăduiește.

d) *Variante de autor, contaminări și reformulări*

Deși manuscrisele au înlocuit parțial tipărirea în diseminarea versurilor, ele au avut și tendința de a perpetua erori de atribuire și, mai ales, de anonimat. Natura circumstanțială a poeziei, care le cerea autorilor să creeze în momente nu întotdeauna oportune, a condiționat recrearea textelor, prelucrarea lor și, bineînțeles, plagiatul operelor altor autori pentru a se descurca. În poezia de dragoste și panegirice, nu este neobișnuit să găsești o lucrare dedicată a două persoane diferite. Prin simpla schimbare a numelui destinatarului în versuri și efectuarea unor ajustări metrice sau semantice , poemul era gata să-și îndeplinească funcția socială. Unii dintre iubiții lui Lope nu ar fi știut că sonetul de dragoste arzător adresat ei servise anterior la aprinderea pasiunii unei alte femei, fie ea reală, fie doar a unui personaj teatral. [150]Fernando de Herrera probabil nu a simțit prea multă reținere în a schimba destinatarul unuia dintre sonetele sale în scopul tipăririi versurilor sale. [151]Quevedo a inserat într-o scurtă piesă comică un cântec de tinerețe care se bucurase de o viață lungă și independentă înainte de a intra în teatru (Planșa LXXXIX). [152]Inutil să mai spun că glosele pe versuri cunoscute au servit diverse scopuri. Mai mult, autorii - în special cei celebri - erau obligați de

[150] *Vezi,* de exemplu, J. de Entrambasaguas, *Estudios sobre Lope de Vega,* Madrid, CSIC, III, p. 395, și E. Lafuente Per rari, „Un curioso autografo de Lope de Vega", *Revista de Bibliografía Nacional,* IV (1944), pp. 43-62.

[151] Acesta este sonetul „Huyo a priessa medroso el horror frío" *(Opere poetice,* ed. J. M, Blecua, Madrid, 1975, I, p. 331).

[152] Acesta este cântecul „Pues quita al atío Primavera el alcance" *(Opere poetice,* ed. cit., I, p. 551).

admiratorii lor să furnizeze copii ale compozițiilor lor . Este rezonabil să presupunem că nu s-au limitat întotdeauna la realizarea unei copii mecanice și că au introdus modificări ușoare, sau chiar semnificative, - versurilor. Numai acest lucru explică frecvența cu care găsim revizuiri sau recreații în operele poeților perioadei, cu adepți atât venerați, cât și modești. Și, bineînțeles, atunci când un autor decide să-și compileze compozițiile într-o colecție pentru a fi difuzată tipărită sau în manuscris - cum este cazul lui Fray Luis - textele incluse în acestea diferă în general de cele păstrate în colecțiile obișnuite de *poezii diverse* . Acest lucru se întâmplă cu textele lui Herrera, Fray Luis, Lope de Vega, Quevedo și aproape toți acei poeți care și-au publicat operele în timpul vieții sau care au lăsat în urmă o colecție manuscrisă de poezii publicată postum. În unele cazuri, pot fi detectate până la trei sau patru etape de compoziție . Când există trei sau mai multe schițe, cele intermediare pot fi ușor recunoscute, deoarece lecțiile lor coincid cu cele ale primei și ultimei. Primele și ultimele sunt identificabile dacă este posibilă stabilirea ordinii cronologice a compoziției, o sarcină nu întotdeauna simplă și în care anumite criterii generale bazate pe probabilitate pot fi aplicate doar ca repere inițiale. Aceste criterii generale pot fi reduse la următoarele: versiunea cea mai veche, în general, este de obicei a) cea mai scurtă; b) versiunea sintactică cea mai simplă; c) cea mai fidelă modelului — în cazul traducerilor sau imitațiilor —; d) cea cu metrul cel mai arhaic; e) cea cu vocabularul cel mai comun; f) cea cu universul cultural cel mai puțin inovator.

Uneori, chiar dacă au fost realizate doar două schițe, un manuscris sau o lucrare tipărită poate conține un text intermediar care încorporează elemente din ambele. Această anomalie, imperceptibilă în majoritatea cazurilor, poate proveni din contaminare: un copist transcrie o schiță și ulterior găsește o alta care, în opinia sa, este mai plăcută sau mai satisfăcătoare și decide să încorporeze noile lecturi în același text copiat. Dacă lucrarea lor este perfectă, textul original dispare în întregime sub corecturi; dar dacă modifică doar unele lecturi, vor fi creat un text hibrid care nu a existat niciodată înainte. Acest lucru este deosebit de grav în cazurile în care se limitează la adăugarea sau eliminarea de strofe sau la introducerea de poezii întregi în seriile originale (Planșa, XLVIII).

Reelaborarea este un fenomen la fel de frecvent într-o societate obișnuită cu glose, contrafacta *și* imitații de traducere și care încă percepe

operele literare ca un bun comun ce poate fi modificat de circumstanțele schimbătoare de timp și loc. [153]În aceste cazuri, uneori este imposibil de stabilit dacă este vorba de o recreare originală a autorului sau de o reelaborare a altcuiva. Reelaborarea ar fi trebuit considerată un exercițiu poetic legitim în cercurile literare, chiar dacă Cervantes permite doar inserarea unui vers de la un alt autor izolat de contextul său. [154]Pare clar că, dacă Quevedo era bine dotat cu ceva, era spiritul, și totuși unul dintre sonetele sale reelaborează, destul de liber, un alt sonet compus cu un secol mai devreme de părintele Tablares. [155]Iar cazul sonetului „Pierdut și, doamnă, printre oameni" este exemplar, un magnet poetic care a atras tot felul de reeditori.[156]

B) TEATRU

publicarea pieselor de teatru era rară în secolul al XVI-lea . Și totuși, aproape niciun manuscris nu a supraviețuit din ceea ce trebuie să fi fost o producție dramatică relativ abundentă. Acest fenomen este ușor de explicat, având în vedere natura unui gen adresat vederii și auzului spectatorului și care posedă un caracter pronunțat efemer. Problemele ridicate de transmiterea pieselor de teatru din secolul al XVI-lea nu provin dintr-o abundență de exemplare ale unei singure opere, ci mai degrabă din raritatea lor, deoarece editorul avea în general la dispoziție un singur exemplar, tipărit sau manuscris. Cazuri precum *La Nàntmancia de Cervantes* , transmisă în două manuscrise, sunt excepționale.

La începutul secolului al XVII-lea, așa cum am menționat deja, a existat o creștere a interesului pentru lectura noii comedii, un amestec de antologie lirică, roman, exerciții retorice și anecdote, glume și concepte subtile. Răspândirea pieselor tipărite a fost remarcabilă, în detrimentul

---

[153] *Vezi A.* Blecua, „Câteva note curioase...", articol citat.

[154] *„Item,* se observă că poetul care fură un vers de la altul și îl pune printre ale sale, ca și cum ar fi întregul concept și întregul cuplu, nu trebuie considerat hoț: căci într-un astfel de caz este la fel de hoț ca și Cacus" *(Adjunta el Parnaso,* en *Viaje del Parnaso,* ed. Francisco Rodríguez Marín, Madrid, 1935, p. 122).

& Acesta este sonetul „O! Floralba, am visat că tu... Să spun?" *(vezi* Georgina Sabat Rivers, „Quevedo, Floralba și părintele Tablares", *Modern Language Notes,* 93 [1978], pp. 320-328),

[156] *Vezi* Rafael Lapesa, „Poesía de cancionero y poesía italianizante" [1962], în *De la Edad Media a nuestros días,* Madrid, Gredos, 1967, pp. 165-171.

manuscriselor. [157]Deși numeroase copii scrise de mână ale comediilor din această perioadă au supraviețuit, acestea corespund în general operelor unor autori netipăriți, puțin cunoscuți, și rareori se găsesc în mai mult de două exemplare. Dintre autorii renumiți - Lope de Vega, Alarcón, Vélez de Guevara, Tirso de Molina, Calderón de la Barca - ale căror opere au fost tipărite în timpul vieții lor, cu sau fără permisiunea lor, copiile manuscrise sunt rare.[158] În mare parte datorită ideii geniale a Ducelui de Sesa de a colecta autografe sau copii apocrife, numeroase comedii ale lui Lope au fost păstrate (Planșa XL). Însă puține dintre lucrările sale au supraviețuit în mai mult de un manuscris, iar atunci când se întâmplă acest lucru, acestea provin de obicei din copii ale *versiunilor tipărite* . Autografele autos sacramentales ale lui Calderón nu sunt rare, deoarece nu erau destinate unui director de companie de teatru, ci consiliilor orășenești (Planșa XLI).

Explicația pentru această lipsă de manuscrise este simplă: autorii își vindeau operele - în mare parte autografe, așa cum se vede în cazul lui Lope - unor directori de teatru care căutau să împiedice distribuirea copiilor, astfel încât acestea să nu fie folosite de alte companii. În plus, numeroasele *piese tipărite (Partes de comedias*) satisfăceau gusturile unui public care avea puțin interes să copieze o comedie nepublicată, care

---

[157] „Ea a fost deosebit de încântată să audă niște comedii jucate pentru captivii creștini , iar aceștia, dorind favoarea și protecția ei, le-au studiat cumpărându-le la Veneția de la niște negustori evrei pentru a le lua, despre care am văzut o scrisoare de la ambasadorul ei de atunci către contele de Lemos, subliniind cum acest tip de scriere se răspândește în întreaga lume după ce este împărțit mai atent în volume" (Lope de Vega, Novelar a *Marcia Leonardi!,* ed. Francisco Rico, Madrid, Alianza, 1968, p. 91). Prima colecție peninsulară de comedii pare a fi *Primeira Parle das Aulas e Comedias portuguesas* (Lisabona, 1587), compilată de Alonso López și, foarte probabil, de librarul Francisco López — a cărui posibilă relație cu primul nu o cunosc —, inspirat de aceasta, a comandat tipărirea celor *Șase comedii ale lui Lope de Vega Carpía și ale altor autori* (Lisabona, 1603), care marchează începutul colecțiilor castiliene.

[158] Nu se poate trage altă concluzie, având în vedere repertoriile bibliografice ale acestor autori. Manuscrisele care au supraviețuit sunt, în general, copii ale actorilor. Vezi curioasa mărturie a actorului Juan de Puente, la sfârșitul Actului II din **El árbol de mejor fruto* de Tirso* (ms. 15.484 al Bibliotecii Naționale din Madrid): „Această comedie este de Domingo Valbín, autor de comedii [„directorul companiei"] pentru Majestatea Sa; Alarcón a tipărit-o pe hârtie și a tipărit-o foarte prost, atât de prost încât nimeni nu a reușit să o citească într-o zi întreagă. Fie ca Vetcebú să-l ia pe cel care l-a învățat să scrie și pe cel care l-a învățat." (aplică Tirso de Molina, * - *Comedias*,* ed. E. Cotarelo, NBAE, Madrid, 1907, II, p. IV).

rareori oferea ceva diferit de versiunile tipărite și care putea fi obținută, la un preț relativ modest, individual, în părți sau chiar încorporată în romane. Cazul interludiilor și dansurilor este ușor diferit, iar copiile manuscrise sunt mai abundente , dar asta pentru că nu au fost publicate în propriile colecții decât mai târziu - 1640. Chiar și așa, nu se poate vorbi despre o transmitere bogată și complexă, deși este cu siguranță mai distorsionată.[159]

Pe scurt, principalele probleme legate de transmiterea pieselor de teatru rezidă în tipăririle efectuate fără permisiunea autorului, ediții care pot proveni din copii realizate de actori, cu adăugiri, eliminări și modificări care nu sunt întotdeauna distincte de variantele proprii ale autorului. Problema ridicată, de exemplu, de textele din **El Burlador de Sevilla ** și **Tan largo me lo fiáis** nu a fost pe deplin rezolvată. [160]Ca regulă generală, cu excepțiile corespunzătoare, se poate afirma că nu este obișnuit să se găsească corecturi ale autorului printre copiile scrise de mână, dar este comun ca aceste variante să apară între manuscrise și versiunea tipărită pregătită de autor, deoarece, în general, autorul corectează textul, chiar dacă doar ușor , înainte de a-l trimite la tipografie. Atunci când, așa cum se întâmplă cu Lope de Vega și, probabil, cu Cervantes, lucrările timpurii sunt publicate la date ulterioare, diferențele pot fi destul de semnificative.[161]

C) PROZĂ

Odată cu apariția tiparului, transmiterea de mână a operelor lungi în proză era greu de justificat. După cum am menționat deja, romanele

[159] Având în vedere natura literară a entremésului și funcția sa teatrală, genul a suferit tot felul de schimbări în transmiterea sa pentru a se adapta la circumstanțele în schimbare. Pentru manuscrise, *vezi* E. Cotarelo, *Colección de entremeses,* NBAE, 17-18, Madrid, 1911. Primul entremés publicat individual pare a fi cel al lui *Micer Palomo* de Hurtado de Mendoza (Valencia, 1620), iar prima colecție cea a *Entremeses nuevos de diverşi autori* (Zaragoza, 1640). Pentru un exemplu specific de probleme textuale într-un gen dramatic minor *, vezi* Francisco Rico, „Hacia El *Caballero de Olmedo", Nueva Revista de Filologia Hispánica,* 24 (1975), pp. 329-338 și 29 (1980), pp. 271-292.

[160] *Vezi* Xavier A. Fernández, „En torno al texto de *El Burlador de Sevilla y convidado de piedra", Segismundo,* V-VI (1969-71, pp. 7-417).

[38] De exemplu, este cazul operei *La bella malmaridada de Lope* și, probabil, cel al mai multor lucrări tinere – *La Arcadia, Belardo el furioso* – publicate chiar de autor în ultimii ani. Cervantes, care în 1605 lăudase atât de mult *La Numancia,* nici măcar nu a îndrăznit să o includă în colecția sa din 1615.

cavalerești, romanele pastorale, nuvela (în măsura în care se încadrează în cadrul narativ mai larg) și romanul epic în general au fost toate compuse cu intenția de a fi publicate . Faptul că unele dintre ele nu au fost tipărite este un eveniment accidental care depinde de mai mulți factori, inclusiv de calitatea literară.

În prima jumătate a secolului al XVI-lea, persistența transmiterii manuscriselor în cercurile curtene este încă evidentă , așa cum se vede în *Marco Aurelio* de Guevara [sau] în cazul neobișnuit al *operelor Menina și Moça,* [30] de lucrări care inițial nu erau destinate publicării tipărite. Cazul operei *Lazarillo,* pentru care s-a presupus, dar nu s-a verificat, o transmitere manuscrisă anterioară edițiilor, ar trebui inclus printre acele lucrări controversate din punct de vedere ideologic, cum ar fi anumite tipuri de satire - erasmiene sau de altă natură - și tratatele religioase răspândite pe scară largă în timpul Reformei. [31] Cronica lui Don Francesillo de Zúñiga nu a fost tipărită decât în secolul al XIX-lea și totuși a avut o circulație la fel de largă ca versiunile tipărite. [32] Același lucru este valabil *și* pentru majoritatea operelor lui Quevedo, care, din diverse motive, s-au confruntat cu cenzura. Diseminarea operelor *Visele* înainte de publicarea lor a fost foarte răspândită , [33] și același lucru trebuie să fi fost valabil și pentru *El Bus-*

& Pentru probleme textuale *vezi* A. Redondo, *Antonio de Guevara (1480?-1545) et l'Espagne de san temps,* Genève, Droz, 1976, pp. 498-522,

[30] *Vezi* E. Asensio, „Bernardini Ribeiro în lumina unui nou manuscris. Cultura literară și probleme textuale", în *Studii portugheze,* Paris, Gulbenkian, 1974, pp. 199-223.

[31] Mă refer la cazul lui *El Crótalon,* la *Călătoria în Turcia* sau la *Dialogurile* și tratatele familiei Valdés.

[33] *Vezi* acum ediția de Diane Pamp de Avalle-Arce (Barcelona, Crítica, 1979).

[33] *Vezi,* de exemplu, curioasa mărturie publicată de George Haley, „Cel mai vechi manuscris datat al *Sueño del Juicio final al lui Quevedo", Modern Philology,* 67 (1970), pp. 238-262.

Operele mai scurte, precum *Scrisorile* [162]*Cavalerului din Clește* și pamfletele politice, abundă în copii manuscrise . [163]Operele religioase, însă, nu au fost publicate din cauza lipsei de interes din partea autorilor lor - așa cum este cazul lucrărilor menționate anterior ale lui Juan de Valdés, Juan de Ávila și Sfintei Tereza - sau pentru că abordau subiecte controversate la mijlocul secolului al XVI-lea. Știm din înregistrările Inchiziției că copiile acestor texte erau extrem de comune . Exemplele includ comentariile lui Fray Luis de León la Cântarea *Cântărilor* și cele la operele Sfântului Ioan al Crucii, Sfintei Tereza de Ávila și Surorii María Jesús de Ágreda, care nu se limitau la mediile mănăstirilor. În ceea ce privește lucrările istorice, diseminarea lor se făcea de obicei prin tipar. Poate că excepțiile sunt *Războiul Granada de Hurtado de Mendoza* , din care se păstrează aproximativ cincizeci de manuscrise, [164]Reídclones *de Antonio Pérez* și câteva lucrări controversate ale Părintelui Mariana.

O mențiune specială merită făcută textelor pe care studenții le-au copiat după dictare în timpul orelor, în ciuda interdicțiilor constante impuse de cadrele didactice. [165]Totuși, acesta este un domeniu în general puțin studiat și care depășește sfera „literaturii populare" discutate în această introducere.

[162] *Vezi* Fernando Lázaro în introducerea sa în *La vida del Buscón,* Salamanca, CSIC, 1965.

[35] De exemplu, Luisa López Grige», „Francisco de Quevedo: *Me-Marian către o Academie.* Studii bibliografice și textuale", *Omagiu în memoria Antoniei Rodríguez-Moñino,* 1910-1970, Madrid, Castalia, 1975, și ediția de Pablo Jau»lde Pou a *Opere festive* . Clásicos Castalia, 113, Madrid, Castalia, 1981.

[164] *Vezi* introducerea lui B. BlancoGonzález în Clásicos Castalia, Madrid, 1970.

[37] *Vezi* Salvador Muñoz Iglesias, *teologul Fray Luis de León,* Madrid, CSIC, 1950, p. 84 și urm.

CARTEA A TREIA

Transmiterea textelor în secolele al XVIII-lea, al XIX-lea și al XX-lea

Y
o
)!

>e
u

I. TRANSMISIA ÎN SECOLUL AL XVIII-LEA

ÎN general, transmiterea operelor literare în neoclasicism prezintă probleme diferite față de cele din Epoca de Aur. Cu excepția unor cazuri excepționale - texte satirice sau polemice - transmiterea manuscriselor este considerabil mai puțin frecventă, iar opera nu este percepută ca un bun comun susceptibil de modificări anonime profunde. Transmiterea manuscriselor există cu siguranță, dar este limitată la grupuri culturale mici, legate direct sau indirect de autor. [166]Atunci când scriitorii înșiși nu supraveghează publicarea operelor lor, familia sau prietenii acestora se ocupă de această sarcină, folosind în general manuscrise autografe sau copii apografe. Schimbările observate între manuscrise și versiunile tipărite sau între diferite ediții ale unei opere provin în mare parte de la autori înșiși. Prin urmare, acestea sunt tradiții bogate în variante auctoriale, adesea motivate de cenzură.

A) POEZIE

Dacă versurile lui Eugenio Gerardo Lobo au încă o largă circulație sub formă de manuscris, [1] până la mijlocul secolului a
O schimbare notabilă în transmiterea poeziei lirice, o schimbare corelativă cu noua atitudine culturală a Iluminismului. Concursurile poetice ale academiilor, cu publicarea ulterioară a operelor premiate,

[166]În orice caz, monumentala Bibliografie a secolului al XVIII-lea pe care o pregătește Francisco Aguilar Piñal — și al cărei prim volum a apărut recent (Madrid, CSIC, 1981) — ne va permite să înțelegem transmiterea manuscriselor din acea perioadă în limitele sale adecvate.

[1] Via. Jerónimo Rubio, „Biografia și lucrările lui Eugenio Gerardo Lo bo", *Revista de Filología Española,* 31 (1947), p. 80, deși numărul

înființarea unor academii literare cu înregistrări oficiale, precum Academia Bunului Gust sau Academia de Litere Umane și, mai presus de toate, apariția unor reviste care, precum *Mercurio Literario, El Censor* sau *El Correo de Madrid, includeau texte* poetice [167]în paginile lor . [168]Schimbul epistolar dintre scriitori din diferite grupuri și academii a permis tipărirea unor compoziții scurte. Aceasta a facilitat o diseminare a manuscriselor selective, atent elaborate, limitată la un număr mic de exemplare, adesea autografe. Cu câteva excepții, cum ar fi Porcel, care aparent nu avea niciun interes să-și publice operele și al cărui cel mai faimos poem, *Adonis,* a fost transmis oral, [169]poeții au compilat culegeri care au fost publicate sub supravegherea lor sau au fost publicate postume în ediții bazate pe autografe, sau ambele. Cele mai serioase probleme care apar sunt cele privind atribuirile în cazul edițiilor postume bazate pe autografe, deoarece nu este puțin probabil ca acestea să conțină copii autografe ale textelor altor autori, având în vedere obiceiul corespondenței și diseminarea ulterioară a acesteia între grupurile poetice. De exemplu, printre operele lui Jovellanos, romanul „Cese ya el clarín sonoro" este tipărit ca fiind de García de la Huerta, chiar dacă se găsește și printre autografele lui Forner. [170]Călugărul Juan Fernández de Rojas — *Liseno* — povestește în prologul ediției postume a cărții Călugărului Diego Tadeo González că acesta din urmă o trimitea uneori ca

Manuscrisele pe care le citează nu corespund cu relatările contemporanilor poetului, care se referă la „căpitanul baladelor" ca la un autor de foarte largă circulație.

[168] *Vezi* acum Francisco Aguilar Piñal, *Index de poezii publicate în ziarele spaniole din secolul al XVIII-lea.* Caiete bibliografice , 43, Madrid, CSIC, 1981

[169] Luis Joseph Velázquez și Rodríguez de Castro au lăudat-o , dar răspândirea sa nu trebuie să fi fost extraordinară, deoarece Quintana, atât de apropiat cronologic, nu reușise să o citească, iar Leopoldo Augusto de Cueto *(Poetas líricos del siglo XVIII,* BAE, 61, p. LXXI) nu a putut accesa un manuscris decât cu efort.

[170] *Vezi* LA de Cueto, *Poetas líricos del siglo XVIII,* BAE, 63, p. 332.

Propriile sale opere sunt compoziții poetice. [171]Publicarea fără permisiunea autorului nu este frecventă, dar se poate întâmpla, așa cum este cazul lucrării **La Inocencia perdida* * de Reinoso, câștigătoare a concursului Academiei de Litere Umane din 1799, care a fost tipărită clandestin la Madrid în 1803, iar Reinoso a avut imediat grijă să publice o ediție autorizată cu corecturi notabile . În alte cazuri, tinerii poeți le-au permis profesorilor lor să le șlefuiască textele, cum ar fi Mor de Fuentes, care le-a dat lui Cienfuegos, sau Alberto Lista, care le-a corectat pe cele ale lui Reinoso.[172]

Nu se pare că cei care s-au ocupat de edițiile postume au intervenit în mod notabil în text, dar se pare că nu există o regulă fără excepție, deoarece Don Leandro Fernández de Moratin a intervenit la aranjarea ediției postume a operelor poetice ale tatălui său (Barcelona, 1821). Don Leandro a modificat *destul de mult Fiesta de toros en Madrid,* eliminând acele aspecte care nu erau plăcute esteticii sale personale.[173]

În general, majoritatea poeților și-au revizuit operele de două sau mai multe ori — la fel ca Meléndez Valdés. Variantele din manuscrise și edițiile succesive prezintă, așadar, o situație similară cu cea modernă. Editorul poate lucra pe ciorne, originale și copii autografe și apografice într-un număr considerabil mai mare de cazuri decât în secolele anterioare. Atunci când se lucrează cu autori care au trăit curente estetice și politice foarte diverse, analiza variantelor — chiar și în cazurile de intervenții externe, cum ar fi cenzura — [prezintă] un interes excepțional pentru detectarea momentelor de schimbare.

---

[171] *Poeziile lui* Ai. Pr. *Diego González, din Ordinul Sfântului Augustin,* Madrid, 1976, p. 7v.: „Aceasta a mers până acolo încât a folosit versurile mele ca și cum ar fi ale sale, oferindu-le ca atare oamenilor care le-au cerut. Cei care știu cât de mult deranjează un copil expurgator al înțelegerii, vor înțelege pe deplin acest rafinament al lui M. González față de prietenii săi."

[172] *Vezi* LA de Cueto, *Poetas líricos del siglo XVIII,* BAE, 67, p. 212 urm.

[173] *Vezi* Fernando Lázaro Carter, „Transmiterea textuală a poemului lui Moratín *Fiesta de toros en Madrid", Clavileño,* IV (1953), nr. 21, p. 33-38. Pentru variante ale altor poezii *vezi* John Dowling, „Three versions of Nicolás Fernández de Moratín's *Las Naves de Cortés destruccións ", Homenaje a Agppito Rey,* Bloomington, Indiana University Press, 1980, pp. 309-332.

„Vezi Juan Meléndez Valdés, *Poesías,* ed. Emilio Palacios, Madrid, Alhambra, 1979.

B) TEATRU

Practica publicării operelor individuale s-a intensificat și, de la începutul secolului al XVIII-lea, s-a răspândit până în punctul în care, din colecția Noului *Teatru Spaniol* (1802-1806), din care s-au tipărit cinci sute de exemplare pe volum — care conținea patru comedii — s-au vândut abia câte o sută din fiecare, astfel încât volumul 7 nu a fost niciodată publicat. Publicul a preferat, aparent, sistemul obișnuit al operelor individuale. Ca și în cazul poeziei, autorii înșiși au fost cei care și-au publicat textele, uneori [chiar] înainte de reprezentarea lor, ca în cazul lui *Raquel* de Huerta sau *El señorito mimado* de Iriarte, sau acestea nici măcar nu au prins viață pe scenă, precum *La Petimetre* și *La Lucrecia* de Nicolás Fernández de Moratín.

De obicei, piesele de teatru erau tipărite – așa cum se întâmpla din secolul al XIX-lea încoace – la scurt timp după reprezentație. Manuscrisul ajungea la cenzor, care modifica acele pasaje care, în opinia sa, puteau dăuna moralei sau sensibilității estetice a publicului . Prin urmare, trebuie să existe diferențe între textul interpretat – manuscrisele actorilor sunt exemple bune – și versiunea tipărită, care era adesea mai indulgentă cu cenzorii. Transmiterea [manuscriselor] nu este obișnuită, dar există excepții notabile. Conform mărturiei autorului, au fost realizate peste două mii de copii ale textului interpretat al piesei *Rachel* (și...

[De] exemplu, în poemul *La paz al lui Forner* , mai multe octave au fost suprimate în ediția din 1796 (aplicație LA de Cueto, *Poetas líricos...,* BAE, 63, p. 350).

[11] *Vezi* René Andioc, *Teatro y sociedad en el Madrid del siglo XVIII,* Madrid, Castalia, 1976, p. 115. Eșecul s-ar fi putut datora însă, așa cum îmi sugerează J. Moll, chiar tipului de lucrări și nu formei, întrucât și cele izolate au fost adunate în volume cu copertă adăugată.

[13] În Arhiva Municipală din Madrid se păstrează numeroase exemplare cenzurate pentru a doua reprezentație *(vezi* Andioc, *op. cil.,* p. 256).

(inhibat după cinci zile). Având în vedere tendința lui García de la Huerta spre hiperbolă, acest număr ar putea fi probabil mai limitat; totuși, trebuie recunoscut faptul că manuscrisele abundă. Textul reprezentației diferă - în principal prin omisiuni - de versiunea tipărită, care cu această ocazie

a fost publicată nu separat, ci printre operele lui Huerta. [174]Alte cazuri notabile de diseminare a manuscriselor au fost *El Barón* și *La Mogigata,* de Leandro Fernández de Moratín. Prima a fost compusă în 1787 cu intenția - frustrată - de a fi interpretată ca zarzuela la casa conților de Benavente; a circulat în manuscris, potrivit lui Moratín,[175] [176] [177]cu numeroase modificări; a fost interpretată fără muzică în mai multe case particulare și chiar a fost interpretată public în Cádiz; și, în cele din urmă, a fost interpretată și tipărită la Madrid sub numele unui alt autor și cu titlul *La lugareña orgullo (Fata mândră din sat).* După aceste vicisitudini, Moratín a corectat textul original, iar noua versiune a fost interpretată și publicată în 1803. A doua, *La Mogigata (Ipocrita),* a avut o largă circulație sub formă de manuscris în versiunea originală din 1791 și a fost interpretată în case particulare și teatre de provincie. Noua versiune a fost pusă în scenă și publicată tipărită în [1804.10]

În cazul genurilor minore, transmiterea de mână nu pare să fi jucat un rol semnificativ. Este rar ca o piesă scurtă de Ramón de la Cruz să apară în mai multe manuscrise, iar atunci când apare, este vorba, în general, de autograful sau apograful prezentat cenzorilor.[178]

În concluzie: începând cu a doua jumătate a secolului al XVIII-lea, având în vedere obiceiul de a publica textul sub supravegherea autorului la scurt timp după reprezentație, diseminarea manuscriselor operelor dramatice – așa cum se întâmpla, din alte motive, în Epoca de Aur – a fost, cu câteva excepții, rară. În general, pot apărea variații între manuscrisele supuse cenzurii și ediția publicată atunci când a trecut un timp considerabil între ele sau între prima ediție și o alta pregătită de autor. Studiul acestor variații – atât cele ale autorului, cât și cele produse de alții – este deosebit de interesant, având în vedere circumstanțele politice și culturale specifice în care se afla neoclasicismul spaniol.

---

[174]Pentru problemele lui Rachel *, vezi.* R. Andioc, „La *Raquel* de Huerta y la censura", *Hispanic Review,* 43 (1975), p. 115-139.

Avertisment către *baron,* în *Operele, BAE, 2* , p. 373.

[176]R. Andioc, „Une zarzuela retrovée, *El Barón,* de Moratín", *Mé langes de la Casa de Velâzquez,* I (1965),-pp. 289-321.

Variantele pot fi observate în *Lucrări,* BAE, 2, p. 399 și SS.

[178]Toate referințele la manuscrise cu variantele lor pot fi văzute în ediția lui Emilio Cútatelo *(Saínetes de don Ramón de la Cruz,* NBAE, 23 și 26).

C) PROZĂ

Secolul al XVIII-lea a fost o eră a calomniilor politice și a pamfletelor satirice care circulau pe scară largă clandestin, tipărite sau în manuscris. Proza narativă sau didactică, însă, apărea în general tipărită sub supravegherea autorului. Unele dintre cele mai interesante texte în proză ale secolului prezintă, totuși, probleme textuale destul de complexe. Acesta este cazul lucrării *Fray Gerundio* de Părintele Isla, a cărei primă parte, tipărită în 1758, a fost imediat interzisă. A doua parte a fost publicată clandestin în 1768, iar variantele dintre aceasta și manuscrisele care au supraviețuit - José Jurado a reușit să adune doar zece - sunt numeroase și greu de clasificat. Probleme la fel de complexe , datorate transmiterii pe scară largă a manuscriselor, sunt ridicate de cele două lucrări postume ale lui Cadalso: *Scrisorile marocane* și *Nopțile sumbre.* Prima versiune a fost prezentată de Cadalso cenzorilor Academiei și Consiliului Castiliei în 1774, iar în 1778 a retras manuscrisul de la Academie. După moartea poetului, lucrarea a fost publicată postum în mai multe numere ale ziarului *El Correo de Madrid* în 1789 și ca carte în 1793, cu corecții stilistice care par să fi fost făcute de editorul Sancha. Există și alte versiuni ale acesteia.

Este cazul, de exemplu, al *volumului „Onorabilul delincvent",* tipărit la Barcelona [1782] și reeditat, cu modificări, la Madrid în 1787.

Vezi Iris Zavala, *Clandestinitate și libertinism savant la începutul secolului al XVIII-lea, Barcelona* , Ariel, 1978.

[20] „Reformarea finală în *Fray Gerundio", Buletinul Academiei Regale Spaniole,* 61 (1981), pp. 123-140.

Patru manuscrise cu variante de interes, în special cele ale manuscrisului din colecția Osuna. [21] În ceea ce privește *Noches lúgubres,* problemele textuale sunt, de asemenea , considerabile, având în vedere că lucrarea a rămas incompletă la moartea lui Cadalso și a avut o lungă transmitere în copiile manuscrise. [21]

Pentru aceste probleme, *vezi* Joaquín Arce, „Probleme lingvistice și textuale ale *scrisorilor marocane", Caiete pentru investigarea literaturii hispanice,* I (1978), pp. 55-66, unde autorul încorporează în cele trei manuscrise folosite de Glendinning și Dupuis pentru ediția critică a lucrării (Londra, Tarnesis, 1966) manuscrisul *F* care i-a aparținut lui Don Angel Ferrari.

[22] *Vezi Nopți sumbre,* ed. Edith F. Helman, Santander-Madrid, 1951.

TRANSMISIA ÎN SECOLELE AL XIX-LEA ȘI AL XX-LEA

ÎN secolul al XIX-lea, transmiterea operelor literare a dezvoltat cele mai distinctive trăsături care se conturaseră încă din a doua jumătate a secolului precedent. Avansul spectaculos al presei periodice, noile progrese tehnice în domeniul tipografic, apariția scriitorului profesionist, precum și extinderea și diversificarea publicului cititor sunt, luați împreună, noii factori care aveau să influențeze decisiv crearea și transmiterea operelor literare.

Publicarea periodicelor îl constrânge pe scriitorul profesionist, care, în majoritatea cazurilor, este obligat să respecte niște limitări spațiale mai mult sau mai puțin stricte și, mai ales, să scrie texte sub o mare presiune temporală pentru un public eterogen și în circumstanțe încărcate ideologic, ceea ce va afecta substanțial tipul de operă produsă. Genurile naturale ale jurnalismului sunt, prin definiție, scurte — articolul, nuvela, poemul — dar va fi încorporat un alt gen, conceput inițial pentru formate mai lungi: romanul. Publicarea în presă împiedică, în general, corectura, astfel încât erorile care decurg din livrarea în grabă a originalelor — uneori schițe fără copiere ulterioară — sunt agravate de graba de a tipări, care adaugă erori suplimentare și chiar intervenții externe pentru a încadra textul într-un spațiu dat. Șansele ca un text tipărit într-un astfel de mediu să conțină mai multe erori decât în formă de carte — în special salturi datorate *homoioteleatiunii* și trivializărilor — sunt mai mari.

Este obișnuit ca autorii să compileze ulterior aceste texte dispersate și să le publice într-un singur volum. În astfel de cazuri, textul suferă de obicei o gamă largă de corecturi care nu pot fi reduse la simpla restaurare a textului original.

Mecanizarea procesului de tipărire a cărților afectează cantitativ tipurile de erori. Tipurile de erori produse de linotipie sau fototipărire sunt diferite de cele făcute de vechii tipografi cu litere mobile. În mod similar, dactilografia diferă de scrisul de mână. Corectura, care în epoca ottoniană se făcea foaie cu foaie în timpul tipăririi manuale, se face de obicei pe probele de galerare ale întregii cărți în tipărirea mecanică. Deși nu se merge la extrema lui Balzac, care a refăcut o bună parte din ceea ce a fost tipărit, este rar ca un scriitor să nu introducă modificări în această etapă a procesului de publicare (Planșa LXXVI). Întrucât corecturile nu sunt comparate frecvent cu originalul, este ușor ca erorile altora să se strecoare în text, care sunt apoi acceptate ca fiind ale sale. Rolul corectorului de texte - fără a merge nici în acest caz la extrema lui Lovecraft - poate perturba anumite trăsături stilistice ale unui autor. Se știe că Batoja a suferit în unele cazuri aceste epurări stilistice.

Pe măsură ce numărul de ediții ale operelor unor autori renumiți crește, problemele textuale devin la fel de complexe, dacă nu chiar mai complexe, decât în perioadele anterioare. După cum am menționat deja, transmiterea liniară *(ABCDE* etc.) în textele tipărite este adesea anormală și, în consecință, edițiile ulterioare pot conține erori textuale provenite din ediții anterioare corectate ulterior de autor. Reeditările, publicate frecvent fără permisiunea autorului, acumulează erori succesiv. Deosebit de dăunătoare în acest sens sunt edițiile Operelor Complete, în general postume, care nu includ întotdeauna primele ediții sau pe cele pe care autorul le desemnase ca definitive.

Firește, transmiterea manuscriselor nu este nici frecventă, nici nu prezintă un mare interes textual. Antologiile de poezie manuscrisă pentru uz personal , bazate, desigur, pe lucrări tipărite, abundă în secolul al XIX-lea și într-o parte a secolului al XX-lea. Totuși, la fel cum

Deși a avut loc în secolul al XVIII-lea, circulația poeziilor individuale între grupuri mici de scriitori continuă. Acestea sunt de obicei copii ale autorului cărora le lipsește valoarea textuală dacă originalul este păstrat. Totuși, nu este întotdeauna cazul. De exemplu, pe 28 februarie 1928, Unamuno a compus poezia *„Pimpinito. pimpinito" (Cancionero,* în OC, XV, pagina 838), în al cărei autograf se citește;

> Cum se poate odihni un creștin de această viață a destinului?

În aceeași zi, îi trimite o scrisoare lui Bergamín, care includea poezia,[179] Și acolo se citesc versetele:

> Cum poate un creștin să găsească odihnă de viață și destin?

Câteva zile mai târziu, pe 12 martie, Unamuno a trimis această poezie pentru a fi inclusă în omagiul adus lui Balseiro, iar textul ei nu diferă de *Cancionero.* Cum putem explica această anomalie – faptul că exemplarul trimis lui Bergamín prezintă o lecție diferită, una care nu este inclusă în exemplarul din 12 martie? O regresie? Scrisoarea către Bergamín care însoțește poezia oferă explicația. În ea, Unamuno relatează circumstanțele în care a fost compus textul: „Aseară, dragul meu Bergamín, am lăsat numărul 2 din *Carmen* pe noptieră, între perdea și paharul cu apă, după ce am citit *Enigma și Soledad* (Mulțumesc!). M-am trezit, nedormit, în întunericul miezului nopții, am aprins lumina electrică și, cu un creion, pe coperta aceluiași număr, am scris, inspirat de un cântec care în copilărie m-a mișcat până la lacrimi, acesta..." Și apoi copiază poezia *„Pimpinito, pimpinito [1] ".* Totul pare să indice, așadar, că Unamuno nu a făcut copia după ciorna scrisă pe coperta *Carmen ;* în aceeași zi, a încorporat copia curată pentru *Cancionero ,* corectând versul, iar din această copie a extras o alta pe care a trimis-o câteva zile mai târziu în omagiul adus lui Balseiro.

---

[179] Tipărit în *Carmen,* 5, pp. 1-2.

În alte cazuri, cum ar fi în teatru, autorii pot oferi lecturi publice și pot oferi sau permite copii ale textului citit. Invenția mașinii de scris, deși într-un mod limitat , a facilitat diseminarea anumitor texte prin copii , inițial toate identice.[180] [181]Prin intermediul unuia dintre aceste copii ale actorului, se pare că Guillermo de Torre a publicat piesa *La zapatera prodigiosa (OC, III, BA, Losada, 1938)* de Lorca , cu o stare textuală ce ar corespunde reprezentației care a avut loc la Buenos Aires în decembrie 1934. Cu toate acestea, s-a păstrat un alt exemplar dactilografiat, probabil apocrif, al cărui text prezintă variante ce dezvăluie o nouă redactare.

A) POEZIE

După cum am menționat deja, poeziile apar, în general, inițial în periodice - adesea anonim în secolul al XIX-lea sau doar cu inițialele autorului - și sunt ulterior încorporate într-un volum. Întrucât trece de obicei un timp mai mult sau mai puțin considerabil între apariția lucrării individuale și colecție, este rar ca un poet să nu revizuiască textele originale. Exemplele includ Bécquer, Rubén Darío, Machado, Juan Ramón Jiménez, Garner, Guillén, Lorca și alții.[182] Sunt foarte numeroase (Planșele LXX-LXXIII). Ca și în cazul lui Juan Ramón sau Camer, se poate întâmpla ca textul să sufere transformări atât de profunde de-a lungul aparițiilor tipărite succesive, încât devine practic o operă nouă; sau ca în cazul notabil al lui Guillén, a cărui lucrare inițială, *Cántico,* este

[180] În prezent, fotocopierea a revoluționat transmiterea textelor cu o fidelitate ridicată. Scrisorile schimbate între Canales și Cela cu privire la cazul Archidona au circulat în mii de exemplare în toată Spania.

[181] Despre transmiterea complicată a *La zapatera prodigiosa vezi* introducerea lui Joaquín Forradellas la ediția critică a acestei lucrări (Salamanca, Almar, 1978) și de același autor articolul „Para él texto de *La zapatera prodigiosa",* BRAE, LVIII (1978), pp. 135-158.

Vezi JM Blecua, *Despre rigoarea poetică în Espada și alții în eseuri,* Barcelona, Ariel, 1977, pp. 11-44.

s-a pretat la o reelaborare continuă a versurilor și totuși variantele dintre edițiile succesive sunt minime, în timp ce abundă între textele primitive împrăștiate în reviste și prima ediție a lui *Cántico.* Alte probleme distincte sunt puse de unele ediții postume, cum este cazul operelor lui Espéranceda, Bécquer sau Lorca. În cazul lui *Poeta en Nueva York,* un văl de mister - care pare să înceapă să se ridice - învăluie transmiterea și aranjarea operei (Planșa XCIV).*

B) TEATRU

Operele dramatice, cu puține excepții, sunt publicate la scurt timp după reprezentația lor. Este bine cunoscut faptul că diferențele dintre textul interpretat și versiunea tipărită sunt adesea numeroase și că, frecvent, prima poate varia de-a lungul reprezentațiilor succesive. De aici și importanța manuscriselor sau a copiilor autorului care s-au păstrat. Manuscrisele lui *Don Alvaro,* El *Trovador* și *Don Juan Tenorio , de exemplu* , sunt bune ilustrări ale acestor modificări textuale. Dar poate cel mai remarcabil exemplu de versiuni multiple este *Los Amantes de Teruel de Hartzenbusch* , din care s-au păstrat schițe autografe, cinci manuscrise ale versiunii în cinci acte și trei ale versiunii în patru acte - una dintre ele bazată pe versiunea tipărită din 1849 - în schițe, originale și copii ale actorilor. Labirintul de ediții poate fi deslușit datorită conservării documentelor lui Hartzenbusch , permițându-ne să urmărim, pas cu pas, diferitele etape ale lucrării, de la notițele timpurii până la versiunea finală din 1858.[183] [184] [185]De exemplu

---

[183] operele postume ale lui Espronceda s-au numărat mai multe poezii ale altor autori, inclusiv una de Juan del Encina, de exemplu. Cazurile lui Bécquer *și* Torca sunt bine cunoscute. Pentru acesta din urmă, vezi acum traducerea franceză de André Bâamich (Federico García Lorca, *Oeuvres complètes,* I, Paris, Gallimard, 1981) cu o gamă bogată de variante - majoritatea nepublicate, traduse anterior în franceză, dar încă nedisponibile în spaniolă - și note.

[184] *Gol.* acum ediția lui Eutimie Martín (Barcelona, Ariel, 1980), cu numeroasele variante.

[185] *Gol.* Ediția lui Jean-Louis Piçoche (Madrid, Alhambra, 1980), care include ambele ediții cu variantele lor respective.

Mai recent, pe lângă Lorca menționat anterior, s-ar putea folosi și *Luces de Bohemia* de Valle-Inclán .[186] [187]cu schimbări ce le depășesc cu mult pe cele pur stilistice.

C) PROZĂ

Articolul, nuvela și, uneori, romanul, așa cum am menționat deja, apar în periodice. Schimbările care se produc atunci când sunt publicate sub formă de carte pot fi substanțiale, așa cum este cazul reeditărilor succesive în care este implicat autorul. Pentru eseu, articolele lui Larra servesc drept exemple, iar pentru narațiune, fie ea scurtă sau lungă, cazurile extreme ale romanului * *El clavo* * *al* lui Alarcón .[188] [189] [190]cu trei finaluri; cel din *Doña Perfecta* de Galdós (Planșele LXIV-LXIX), [191]cu modificări substanțiale și în final; *Tigre Juan* de Pérez de Ayala, [32] sau *Los siete domingos rojos* de Sender, [13] roman retușat în a doua ediție (1970), cu o nouă versiune (1973) „definitivă ” — așa cum se menționează la sfârșitul prologului — și recent publicat din nou, mult revizuit, cu titlul *La tres sorores și* cu subtitlul textului original.

---

[186] Variantele le puteti vedea in ed. de A. Zamora Vicente (Clá sicos Castellanos, 180, Madrid, Espasa-Calpe, 1973).

[187] *Vid,* A. Rumeau, *Mariano José de Larra și Spania în ajunul romantismului,* Teză pentru doctoratul în litere susținută la Facultatea de Litere din Paris, 1949 (din păcate nepublicată). În Anexa III, 34 pp., „Săracul mic orator: notă bibliografică; fragmente uitate; manuscrise nepublicate”, prezintă variantele și citatele cenzurii.

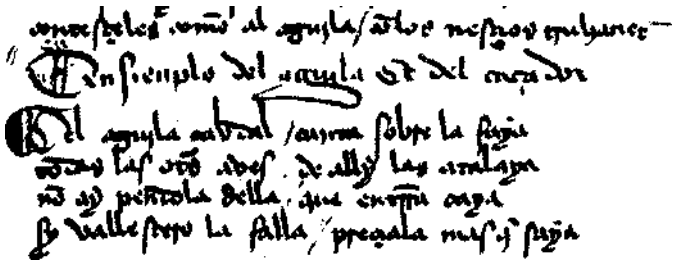
[1(1] José F. Montesinos, *Pedro Antonio de Alarcón,* Zaragoza, Librería General, 1955, p. 81-112.

[189]José F. Montesinos, *Galdós,* I, Madrid, Castalia, 1968, p. 176-177.

Vezi introducerea și ediția de Andrés Atnorós (Clásicos Castalia , 103, Madrid, Castalia, 1980).

[191]Manuel Aznar, căruia îi datorez aceste informații, va publica în curând un studiu pe această temă.

tin t** LHV^A ft>** BrM^V VMH^i»^ nMfcJCPc *Afi*> b**
<A\MfAw*<i»



[II]

tóvfesteajx

<gas<éájaa

[III]

Aquí se comiençan las cantigas e decires e preguntas e respuestas que fizo e ordenó en su tiempo el muy sabio e discreto varon gomez perez patino quando del obispo de burgos don johan de villa ayas. Las quales obras quel dicho gomez perez fizo todas son bien fechas e sabia mente ordenadas e sotilmente limadas e estrondidas por quanto el dicho gomez perez era buen gramatico e logico e buen filosofo e theologo e mecanico e las otras artes. E primera mente comiença se aqui un decir que el fizo a doña leonor lopez de cordoua quando salio de la prision de la reyna doña catalina el qual es muy sotil e es curioso.

El fuego que es en ardiendo
mucho mas arde que quema
la llaga sana mas tarde
sin melezina es cierto
assy dentro os despierto
mal me quema este fuego
muy dañoso es el fuego
del amor. Ende cubierto

Quanto mas es encendido
tanto mas arde e quema
sy vna vez. Yo fuerte
el que cae en lodo
dubda sy ayna cobra
antes gelo que no dobra
de mudar. Ende desde

Alos de cuyta padesce
non puede fablar synado
se fuese e yo non dubdo
que auny muchos contese
Qual que calla salleçe
alas veces el disse
quando se acuesta el pesso
la vna parte pesce

Quien assi mesmo esmalo
aquel otro sera bueno
dela balleza. El fuerte
espanta. pero es palo
A muchos sin entrevalo
mal se fuese la grand amor
sy esperso. mas amargo
El amor. que no yralo

Lo dulce se face amargo
alas veces non lo niego
e desea vista el ciego
e tener. dar el largo

Ligero se face el cargo
quando alguno provecho
el que tiene buen derecho
non se espanta por enbargo

Algunos dicen mentira
quien les aprovecha
e tal cayda. que de fecha
sana. que sanar con yra
mas peresca que no bua
Sonlesca de sobre arriero
dicen que el mal ballesmo
alos sinos siempre tira

Desque es fecho el despecho
que pro tiene el consejo
muchos bienes acouejo
bestidos de piel de gamo
adelpescueço. Dando
que son hupos de grana
no se torna. mas labaca
blanca por seguir el bayo

Quien face. alguno seruicio
sy non le dan galardon
tiene lo por grand baldon
e cobra pesar por ello
alguno le quanta bollugo
que pocas feridas toma
tal ha por letras a Roma
que torna sin buen plazo

Quien bien ella cuel llano
non se cuyde amoneste
pues quanto pudiere aver
veo sy le sera llano
grandes pleos enbaraco
tyene fuego el inuierno
no se fuego duro tyempo
en el seco de sobre bano

preguntas Romes ps patino

Aquí se comiençan las Cantigas de respuestas e preguntas E respuestas e dichos e ordenanças en su tiempo el muy sabio discreto varon gomez perez patino quando del obispo de burgos don juan de villa ayas las quales obras quel dicho gomez perez fizo todas son bien fechas E sabia mente ordenadas e sotilmente limadas E estrondidas por quanto el dicho gomez perez era buen gramatico E logico E buen filosofo e theologo mecanico e las otras artes E primera mente comiença se aqui un decir que el fizo a doña leonor lopez de cordoua quando salio de la prision de la reyna doña catalina el qual es muy sotil e es curioso

El fuego que es en ardiendo
mucho mas que no se arde
la llaga sana mas tarde
sin melezina es cierto
assy dentro os despierto
mal me quema este fuego
muy dañoso es el fuego
del amor. Ende cubierto

Quanto mas es encendido
tanto mas arde e quema
no se cubre. E si cubierto
sy vna vez. E si cierto
el que cae en lodo
dubda sy ayna cobra
antes que cobre. E si no dobra
el madero en derecado

Alos de cuyta padesce
non puede fablar synado
se fuese e yo no dubdo
que auny muchos contese
Qual que calla salleçe
alas veces. alli se fallo
quando se acuesta el pesso
la vna parte pesce

Quien assi mesmo esmalo
aquel otro sera bueno
dela balleza. El fuerte
espanta. pero es palo
A muchos sin entrevalo
mal se fuese la grand amor
sy esperso. mas. amargo
El amor. que no yralo

Lo dulce se face amargo
alas veces non lo niego
e desea vista el ciego
e tener. dar el largo

Algunos dicen mentira
quien les aprovecha
e tal cayda. que de fecha
sana. que sanar con yra
mas peresca que no bua
Sonlesca de sobre arriero
dicen que el mal ballesmo
alos sinos siempre tira

Desque es fecho el despecho
que pro tiene. El consejo
muchos. Aprovecha no se
vestidos de piel de gamo
adelpescueço. Dando
que son hupos de grana
no se torna. mas labaca
por. seguir el bayo

Quien face. alguno seruicio
sy non le dan galardon
tiene lo por. grand baldon
e cobra pesar por ello
alguno le quanta bollugo
que pocas. feridas toma
tal ha. por letras aprovi
que torna. sin beneficio

BIBLIOTECA

lerras, care se simt în hallad sau în laimprefsiou,

Maux

r 5.Vanderù
eram, giovine», qui tu
tremendo* brutas^;
àurea Íiuerelae,
everae
notent movîmieno più
d* una volta,-
fingularmetìe
del,anima todas erta»
cofas fon oficio» de ?
anima, (etc, 1$
primăm évolué nofiro
intactos iftos desecho
en llanto, al punto que
pcnTc Sonetoj}.
qtravò fii nobre &c.
laurusubi bona figo*.

ne pln» qnattuor

JJ4+> catna&oa
iottanlcxoa

Leafo

u.Vandera era.
Giovenetto, care amenda brute!
cantei quereline, și febrac notant
mișcarea fete și fett'anni, în mod
special a sufletului, toate citatele fon
fun potență» a unei imagini, cu care
dedarai pune în muncă și exercita
fus idonea. Hic ptìtnùm cvolât he
aeftro intact iño distrus în lacrimi,
în momentul în care se penfe.
Sonetul *cf.* că trivàia imiget^no debt
lid (opuse íu name &c» at taucus
bona figue

nec impus quito quod capiat lau*
give -

IM".

au»

(bua «ex

las tu loor

Í51. iți. »»»!♦ MS*

cattale»' țremefa&l fola Teutonas retrae proprior los antiguos,q raopu {(¡«ron, eț cual qpeda coso- porque recibe cali q, Marca es cavallo eniíqual refpládccii ille magia, abrirla hojas encllib.io-cap.i. Íiuerononfoitl aspirando, giovinezza ofefe, Ladiio Tarta»

eafoatof tremràiAa.first Thcutonaa propiM ter rae

cei care nu puteau fi mândri» cl care a rămas coz» víjevb pentru că primește în S acea gleznă Marees inl»care re Iplandcícaa iñcmagts... deschide paginile endlib.zi. LuciloTarreo nu a putut să zboare, tânăr, căruia i-a dat foc

l4). I«L >T»' *7T*

ill.

■ls. rife

- a ^aiéboelve grande (fuego tardo ca faoftioo, anos cabello» mamado confederan, que fon fofiierțai mi eruca»

cnlauíÍM* roz» coral» reținut coneíiue sub o altă cruce forțată sau, dacă este forțată (crucea, enaquefta npinjan sau de rând «trot care»

efectul Coimet». e* (u»Sb«eeo foy«, dreapta

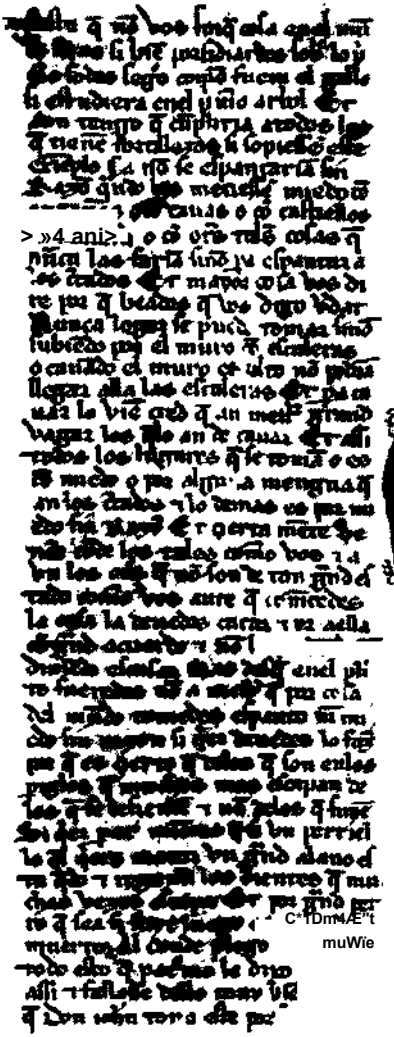
„ „

loj.

euaqocôemierroC , *a»*<¿v£r a loaotros

(«alo* a «âe^Mat&aladù» iua& SM» OtMts («ofrorBjft ttantcj

US,



#fJ'íh.íFrtíh

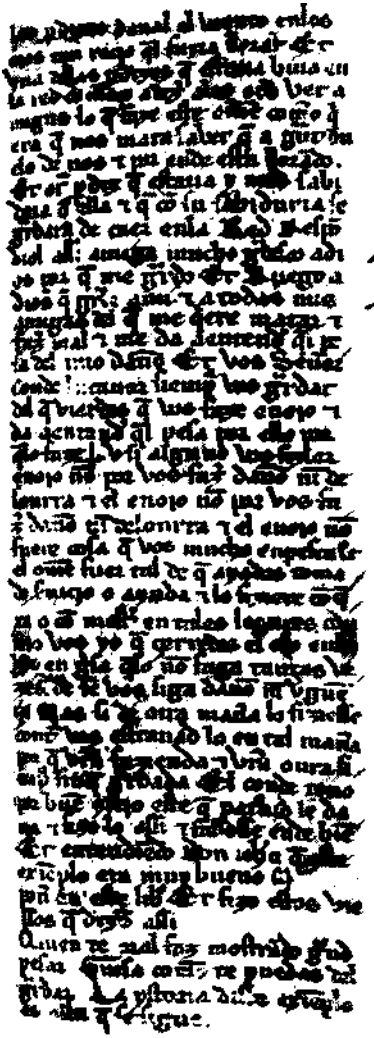
-«MHBGoS'*

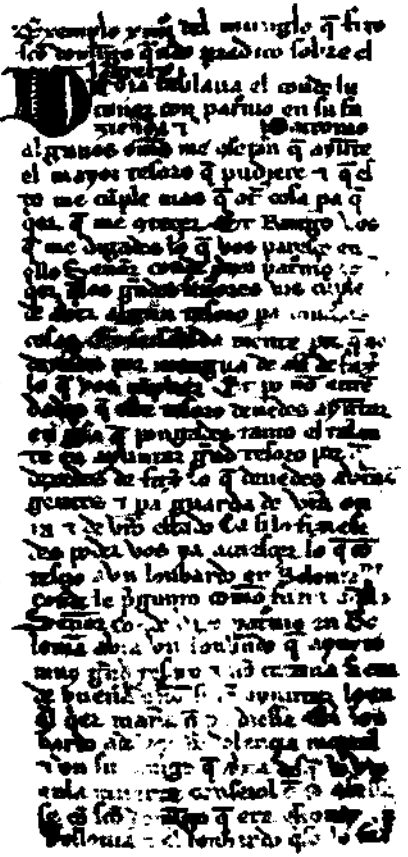
marcat p.

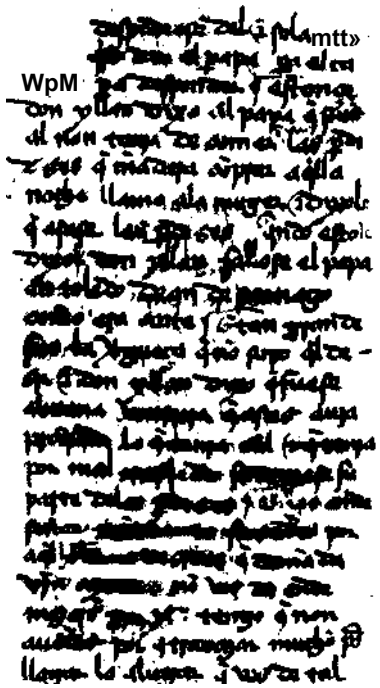
C*tDmÆ*t

muWie

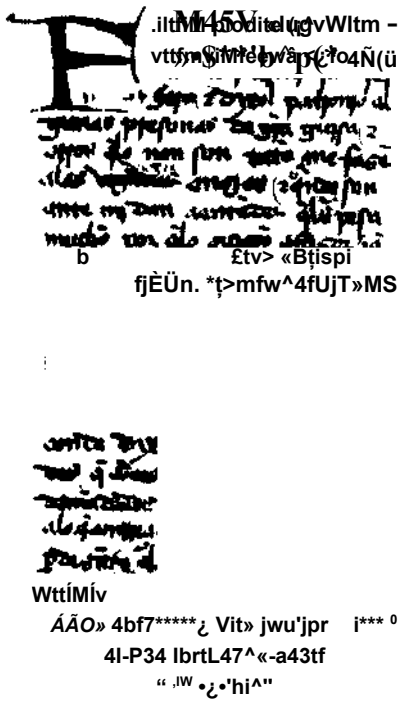
.T.lilt*



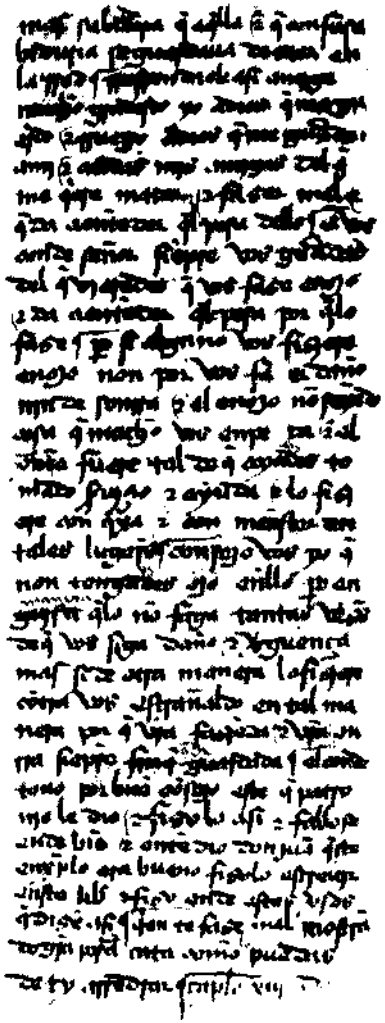


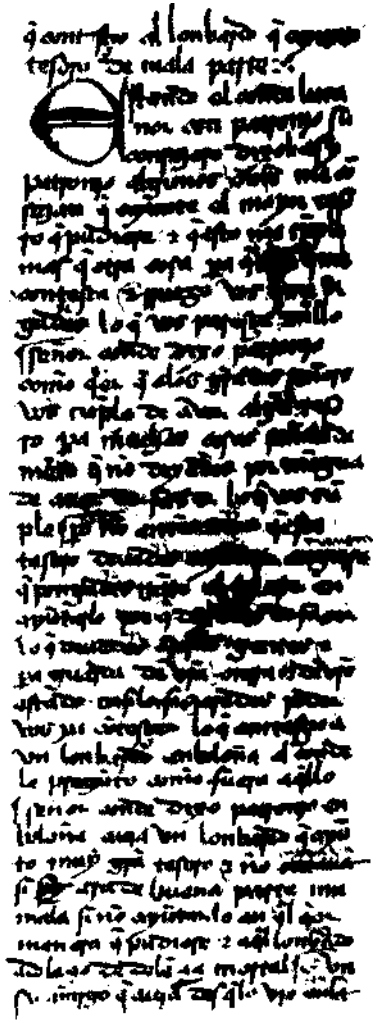


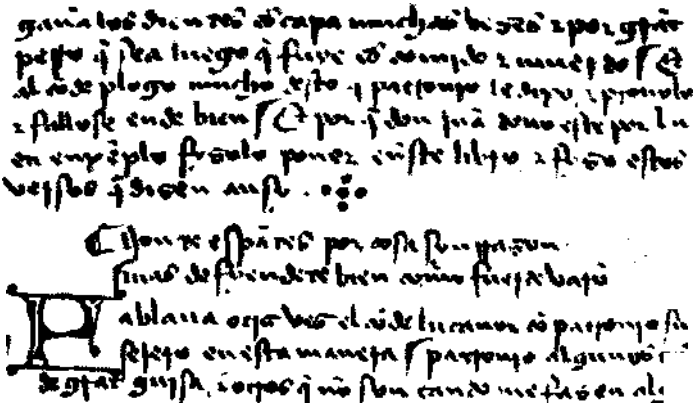
guat^**** <***• *Jty***'' ULptf
«tdüfta *&úi 'fin*
W L *-fM*
J# ṭni tz'pn- iâjjfc^xra***
JÜ*<f<F« ^W** <?* bu»*»
|%3&^up «&• *aAat o^avyifu^*
l(tṭ
ttnlṭṭp «.l^tlSH^F *1* HH«L *tMvfy*
4jt *M4M^ j'ptfiMTbftif'Sphai^
*)5Wt ^»<r<
U.Kvfti -*AíH4* ■|tM>M,(u.< JiSf-v,:



WttíMív
ÁÃO» 4bf7*****¿ Vit» jwu'jpr i*** 0
4I-P34 IbrtL47^«-a43tf
" ,IW •¿•'hi^"
~»ÿM <«|f *4W* -*r*ṭ? *4^í*
|\r^mau tffrt 'Vvib ṭtw n»i7 ¡1 ṭ»-
JTm <^t**
M-







JţC*»Tu*

ÍV* A**N **1 A<*KT«*%A*1 ¿ l^acic W14 l y

V &«?** ¿ A. A -VL -.j^*

AOK< (J'i'W v*< Si—tÂJWtoC Aţfy *-'.f<'5'"' ' v*"«rl,« <t <î J»*"'1«>A'» 4î5»'*

.ţ>»**«.*\»A u<|*iţ«rf

«■ kţWIF* «*'••<« ¿^¡4***1, ÎK>

^*«1**^* #**< ţc>r 4*#xJhC 4 ţ

(<*»*y<^S«F4Î |^A<ţw oxvjri^ ÎVKLT ţţ<> rt rwj*V.iUk

<fw*n V <*•»<(*< U»f* *0*^^*<ţf*^
QT~«Mpn, W ^*nf* *** X y*o*r м***4*
#**1***

4A&O0 »Ut* «M* TţWTM
tnenrrfcnât tentóle# tvileţcmno to* ztUwfoÿ *o*

te»* <ţnr Ml>ti%VMM0rati& efa^oeotrioVoA Ant ene evme»ţx>&e#t*iceniîvtie&e#ldttttm zvtd el U «M^nÂi^ArtttKto tum lo ţv&umlM» npi Witf *c* 'tvtev|ivmenti|j» lm plerctív| IVMENTI |j fxncofUe»elrTum1i>tvmcîve eòù te m nni^o o H» ÎTUBVM fi <pt|erA'beitele# U -fh Svi^jOor<«e ceruHv^iir&tlegţMeÎtapeÛiÛi^iÛ ma»eft«y*>n « Mo» 4*KA trfi eitfxtt ¿pic notitelo» tywlbwitâ&vtfnietufM tMbmjente»<piciîV«ifViiUo a$irçcn ţţuţeze ma fTr* * irermttîiteybi enti!* ^iw wnwiwt* Ve^e* « puţM ţ>»rofiU »fcedi «ftoafî ftiW înttfpCg evnt|ţub ■ujttt» OTamtrt4«0o hmdwXv to^efţp^iie jxtfrotitf le&tvotittf le&tvotittf ¿ifrlH»y «ifr? citt+v: b<t<n ei»tvt:p|p fibule ţt> *»*t ewg r UVto i fi B» c0»e 4itc&t*c*t rtfliH^anwcípanteefv: coftfVn mn fceflctilMt*Vieti<vtniV<HotCn¿ -J»^'t*rcn¿ -»^m*'rcn¿ - »^m*'rcn¿. 0me*úUi|no«^c^fm<f* ᵘ V 4nvtfi4**a« «tb!*ti Anatrate* el cp iitvtwnex cen^M trenV fft amfctev ^>etvel* ţMttvttf a airlines »m%6lte¿}niw»^i«^*4 zaVn e tro* ¿píelo net» flmtmtiu me fitşeti ala#\v0**

«ttf^Jtwea'ifşeti ala#\v0 «ttf^Jtwea'iftef *tttWÿc&f* 04|iutti2b/te <m ee mffcmi amtonter <|lc 6 n»ninmtMM?gmto mmtftg t « yn tm# gtw»ao# tu ţttttttaptfMewncf&tfte $tirtJ»Ü» V ia «vHtfi tttrfteierê yeflf» U<pietvtMjotrffc

***'&twtibdbc&cniM»* ttieparMţ» mud»* »»l#q**

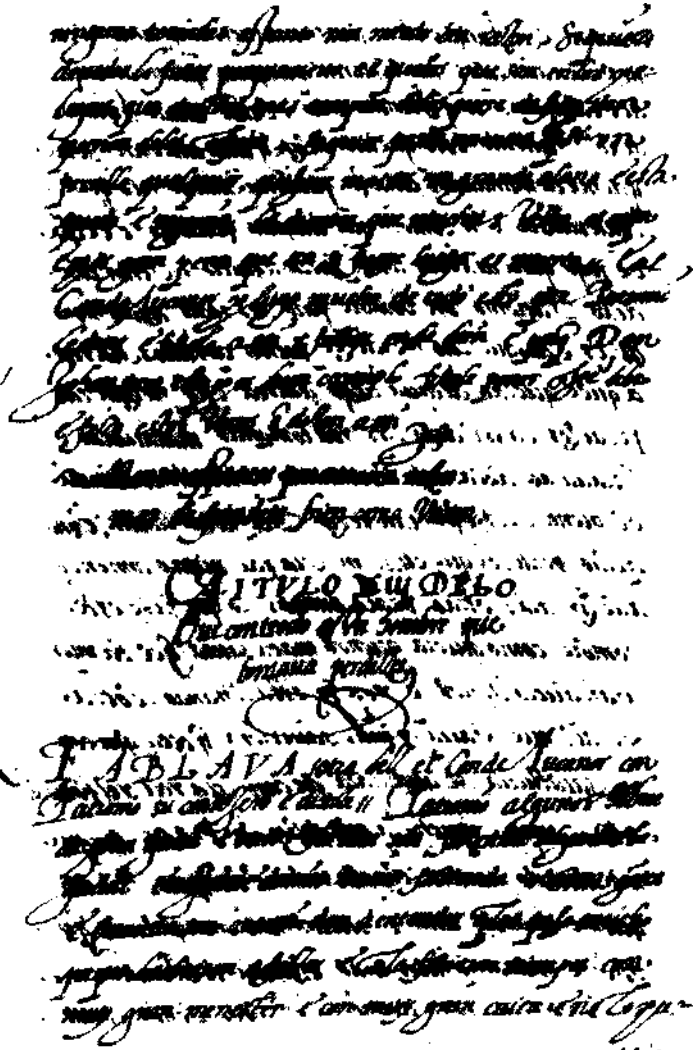
<»nf«(h»«am uwtijuc tomotMifţrţMŞrS vt dl ornat l4lr4^0cotñ»f1c«ma<|U<ÍU C^cnÚKVut^UKttrume ^VMTu^UKttiume 0ttUfw»fh9|r«2e*4il<t*frt :tMflr*teUxSfrtarjeôf?icr<Himvôud «íttbMWfc <M hţu«1» KM «telici qiicioG cumini l le *Ş&itA n*e90¡^A|Üanttf tomona la mottfw»

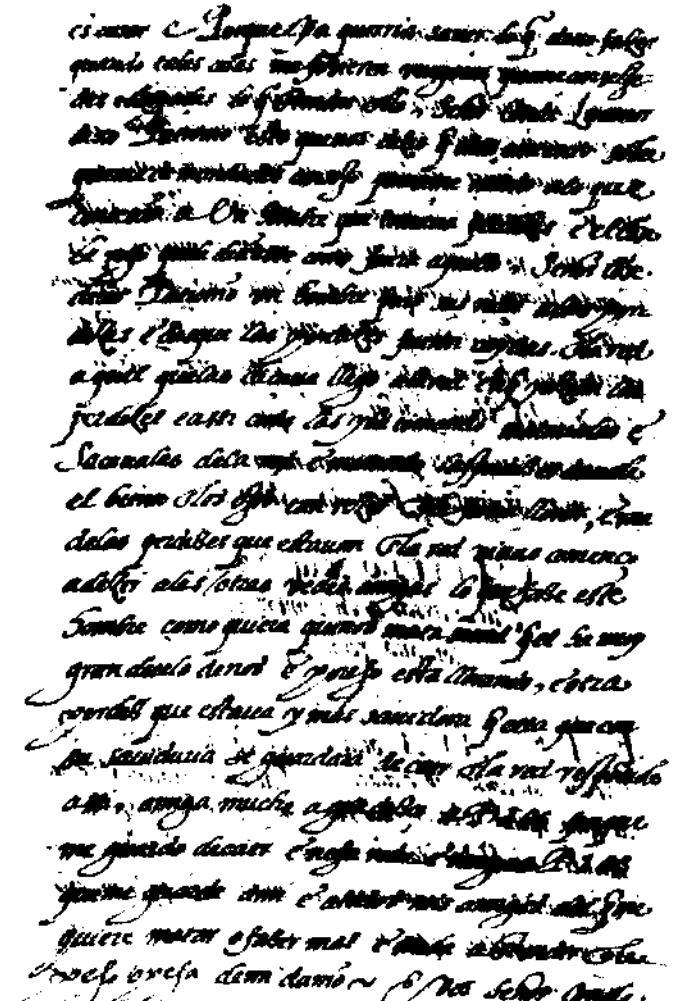
^eta^ţinţt^vs^uccflmitflmMtfttlair^* toow •Cp n&c9Tt«i UG «tniGWa mtnfJuG que thFr tf ftv orni ontio 4i>ictw<ţutfH pţ » luat» G*h*& «fticWiM tVuÛa^lUfkïVlWG^^imclihlCllullPtUlÜM'X VhM|r d>tg~4U< «fhauaÿ tnufl fltbf&ími «|»c clU fXSfevtdfl GilnAiirM fttjumtMuri Srtaftv» >« cîv iigţiv» >« clU fxSfevtdfl Muri Srtaftv» >« cv iigţiv» lañómetţw AtÏM ?ţn«C||Odat0GfVtHfMC ttic£tMrj>edtk«jj ut» '%x>9 hijGrtntţ<yt>s Sviate mc^iijcte matm "tfhçrt inrtH lite ^flcift ^fl^Mcîm^Mcîne XttGpMOsro&enalgRitubpeftftiercJettelo nè fxntetff&Grt <MtHchutff&Grt*tdb«ÿtte utc* œnn <p«e\r0 tiuidjb *cnpfln 1H* «tne fli*v« arat

de que ayades tomado ſeruiçio e ayuda olo ſeruire conquiera o con menester enmales lugares con ſeſo bos que eredes el oſo enello pero enguiſſn que lo non ſigan tantas bestes do bos ſiguu daño nyn bergueña. ¶ Mas ſi de otra manera lo ſiziſſe contra bos eſtando lo enal manera porque bra fazienda ẽbria o mra fiñ guardada ¶ El cõde touo eſto por buen enxemplo q̃ patronio le dara e ſiſolo aſſi e ſtuuoſe ende bien ¶ Cuenta ende don Iuan que eſte enxemplo era muy bueno mandolo poner eneſte libro e ſiſo eſtos verſos q̃ dizen aſſi ¶ Quien maldize moſtrãdo grand̃e yra ſiguẽ a omne te pruedas del quier ¶ Sobre eſta razon ſiſo otro verſſo ſuer alfonſo ſiayle de ſanctiago que dize aſſy ¶ Non pares mientes a ojos que lloran mas a uanos que labonan. ·

Enxemplo xv. de lo que acteſce a bn loubrado de bauylonia

Vndia fablaua el conde lucanor con patronio ſi ſeguiſſe ſoro de ſu fazienda e dixo patronio algunos omẽs me conſejan q̃ aynde el mayor theſoro q̃ pudiere e q̃ eſto me cumple mas q̃ otra coſa para que quier q̃ me conteſte e ruego vos que me digades lo q̃ vos pareſce eneſte fecho ¶ Conde dixo patronio amigo quer que alos grandes ſeñores les cumple de auer alguno theſoro para algunas coſas e ſeñaladamente para que no tengades





fiutai si [J] apu¿ia ç£ ãfaezrarttjtttxí end

(pentru ^uifnraà/ t/Â tìU&)

ftf» fk acuto» ftatá ntfijota turntw '*%/ dt&to* v&pnat f

Se¿ ândf [a] '* [J] $- éfcÿ**''^*'

/2¿¿M e¿Ji¿k£'a¿9i Sfa&é* otátfàn -rfaftatár ¿tet&gfi auaeA

£s&^fcet^irt«'£aw -rínan^ até*ţattrd^t ¿Úir^fiAf e£i

[a] ^'~'

'^farrtftZnaíjsZfy ^?ran^tj^r.'

filat nitra afajmaiur^ ¡aran-.

CONDB

S* CA P1T V. XXX III. Despre Îo care contefeo u vn om care toniaua potârnichi.

A blana otra vez el conde Lucanorcõ Patronio fu conftjcro Sí dixolc. Patronio algún s hombres de grã g ui ft & o- rrosquclo non (on.fazen pie algunas veces enojos íc daños en mi fzícda y tn mis gentes, & quando fon ante nú dan a entender que les

que lo vuieron i ftzcr,c que lo lizícton fiempre efi muy gran tiiciicite r fi: con muy gran cuy ta fie non lo pudicn-

pefo mucho por

doc(cufăr. Și pentru că aș vrea să știu ce trebuie să fac când mi se fac astfel de lucruri, vă rog să înțelegeți ce înțelegeți în asta. Domnule Conte, a spus Enoriașul, că spuneți că v-am contactat (chestiune pentru care v -am cerut să mărturisiți, pare foarte asemănătoare cu ceea ce i-am spus unui om care vâna potârnichi. Și Contele

go le dixeüc como fuera aquello.

ISTORIE.

S. „Domnule Conte", a spus Patronio, „un om și-a întins plasele pentru potârnichi, și din acele plase potârnichile au căzut în plasa lui. Cel care le-a prins a ajuns la plasa unde erau potârnichile și, în timp ce le lua, le-a omorât și le-a luat din plasă. Ucigând potârnichile, a strigat atât de tare încât l-a făcut să plângă. A auzit una dintre potârnichile care erau în plasă și le-a văzut pe celelalte. «Vedeți, prieteni, ce face omul acesta, cum ne ucide (știți că are o mare dragoste pentru noi), de aceea plânge? Nu vedeți ce om bun este, care plânge când ne ucide?» Și o altă potârnichie care ne-a împins pe noi, care era o mare fabrică, ar fi putut să o păstreze în plasă."

rsTpondiole affi. Amiga mucho gracias yo a Dios por que me salvo de caer en la red, & praego Dios que me salvo a mi fie a todos mis amigos del que me quiere mi ***tic S¿*** fazer m JI,C me da entender que le pelo o pela de mi daño.

Și tu, conte Lucan, ferește-te întotdeauna de cel care te mânie și dă impresia că încearcă să-ți facă rău. Dacă cineva te mânie, nu încerca să-ți facă rău sau să te nege, iar mânia să nu fie ceva care să te deranjeze prea mult. Iar omul de la care ai luat această favoare, dacă îl mânie cu o plângere sau cu o amenințare, în astfel de locuri te sfătuiesc să-l închizi. Te îndemn să nu o faci atât de des încât să-ți facă vreun rău, dar dacă ți-o face în alt fel, mustră-l în așa fel, ca averea și onoarea ta să rămână mereu păzite. Și contele a luat-o ca pe o bună observație: „Îi vom spune lui Dumnezeu: îl vom mânia și vom da greș și vom termina bine". Și a spus don Ioan că exemplul ei era foarte bun, comandându-i să-i pună o carte întreagă pentru a-i vedea pe cei pe care i-ai scris.

> Nu înceta să minți, ochii care plâng - dar trebuie să vezi mâinile care muncesc.

$<► CA P1T V. XXXIII I. Ce mă bazez pe acest om cu altcineva care îmi spune să vin.

De aceea, Luca acum e fablootra cu Parroniofu, confejero, și îi doare pe alții - Vom vorbi cu omul, vinul la sufletul meu. Îmi spun că aș face-o pentru cafeaua mea care se pliază de mâncare, ***cum*** ar fi să-mi spun, ține minte și spune-mi-o ție cum se cuvine, că nu voi mai fi dor de tine.

dea

wi «tonp eţy*. «silt* *UMMÎ»

0ttC4wtjvtot«M.Ap* ¿p*** tnfton ţfluU-r.
, acoperişuri»* 44tttt»4>l&iMlm« $MMÿV myp» lean

ţ?(buea .úntenle*. *¡¿ñt* Mutami wntaÿ«M*4rrà**fr ¹*(ᴹ ^f ˌ i'*CM> jvekto» *fTMOl H«M4* JutMtML. U»«A»|Mtl0to4*t>M»*etMf*1t pre***^w *»t1t*gV> «»t1tr*gV > «» ¹ •T*gV *mjnrts*<p>vle¡(íí ^BM^eitv^muAdC.^tíèyí^iúg» pite*tvtt»* *aSjtta^vefltStaflHt*

$tc(tetppntf*'|rr4'***l ᵗᴬ,ᴵⁿ *f fatVtoe* iMtgwtjrelAptaţM* 0>+ *ftün*■

piwftt» '?fl>4m>K0ft4* Acest pi* ţMUp»*>4i»fhm*>|0>to optft» d *«fa* *iMK£eiMeS»páitv .yjcpiU» purici tttudH#prfMf

■

«audñJ.jr^tVttKjtjZ i| *Mfptt* dplrtttto-"wntj tK0«ţtaf <nS»* eJ0 mefiti* .fimat* itmaifiài VjkirVhj mutítr .^UAMU fU**h*r ¿* (le Tvys file fedi* ¿il pinomeli tï rd'wdú» *fetïàv* cjrrif tï rd'wdú » fetïàv .

J()mrpMlÿ>MMn • ztM«lt**jl*Nl4ţrt Ye *aM pMñutt*
Jiptbta «fiferçilv-lmtbUeliMKte «MtInne fV mpta-im mmb>ttţ*l^ţi itaeUitVme^fMfreiMlteţ* > dpibMm^no.TÎe/êÛle/hit» .1 *Via* enVnpttMo *)«|i4>«3*)«|i4>«li ^*otu mnà^a* pdbcqa

Ç7* «nb* bin»** mop bùfealmili» ttm «tempi» •*0t7VcflMMi» euemñ» eiW mftht> c* AdbMcxttv *afir <&fnc fwh* elujNra»
Mt s <Kft»-pp»*nrj**to •nd tttñte a*Mht»> qnedmwfUqte *Ott$* df|*pe» <dpww> 4f^MÎibttţ<âlkl ip*

c0cm&tv*lmvl4tv>«Mief^at mt Mc«itotvra7¿mt « **itotvrà** » eãk^mjm*» «VMplftkt ¿ft Vie* me mmtt «ţ&to eMtft» 0Í«^ñta*lt4ltttfK*/*wnb»«0|»á/ tetţ0vm|w» •Vdbtr^Hütmiaftf

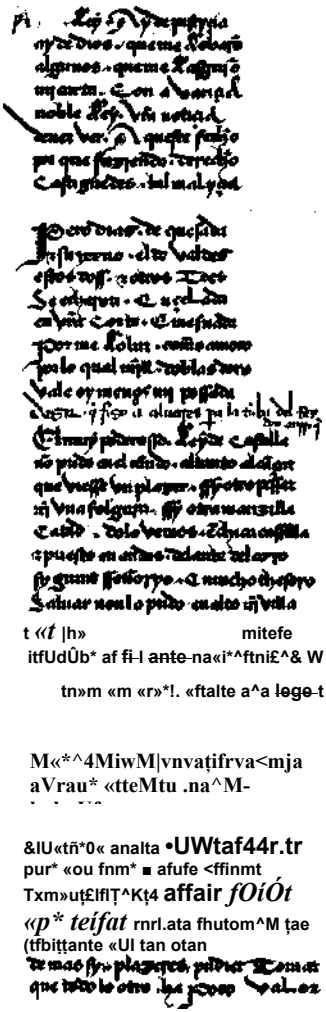
filmfht
-ftftme* dmtà» junMht *¿¿iff* * ciïVÎM ţSMfpapA toinedht-U ebelrnrtA. JVeíUen-ffcdtê *tíwz»* t'fhi ertnti£rnfi\eel?idi* alfÿtt rtíiim-<r|vi emet tieewTieWi (ïhÎve <fitewţM « ţtrtttttte p <4 *a*

^CvUfat<>amp«|ţfil^&t jrwţtv «Mi^ptQtrpmMr t UenVr ><iuc «m 4*m>

wgftEv fiiimMrtT.pléto pi 9H «ttimtMi W*|A alto pteT-Vmeb «Teh?

£>0îVM*0eee(tiU40tmta ptdto 0*t|te*mKF|*p|b ofVtt^rrt* •jxttiemf» &0mt> pÆ ttiMtdA

<«BB â&ut* trettftMrrpaj ^rienijvm** Wfpetiâ



t «t |h» mitefe
itfUdÛb* af ~~fi-l~~ ~~ante~~ na«i*^ftni£^& W

tn»m «m «r»*!. «ftalte a^a ~~lege~~ t

M«*^4MiwM|vnvaţifrva<mja
aVrau* «tteMtu .na^M-

&lU«tñ*0« analta •UWtaf44r.tr
pur* «ou fnm* ■ afufe <ffinmt
Txm»uţ£lfIŢ^Kţ4 affair *fOíÓt*
«p teifat* rnrl.ata fhutom^M ţae
(tfbiţţante «Ul tan otan

j£- jkiţstrfysi» rividi» #lfrn R ' 'J
iMrc't'tvlaXiliaSrtnta» ctil» <n
TxijJftwfa t'KVnaïjwtii«italjn.1 niton
np> (OMHCÍ ícv>twipi<m
llWMiiiñtekttftw)^|á»+l yodtftw
(i|á»+l yo) ifatlrfiyi r(p mrtţrt', ; >ty
ifttl ţMm tfiKOMi ţ>wfrV>M
^«*<tlMtt«nylte^ti^fo

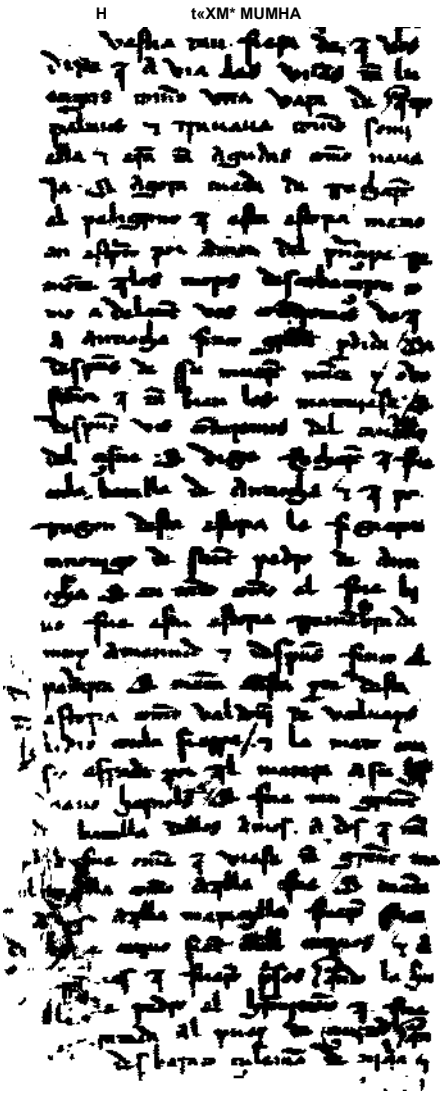
£<yyj><mnf> xa|âb ftetlMdretg
nicovală a. ofyttimMrò^ltadU
taÿ«pM..mKttnophi
trp^fxwpanfñlten <ráU*iv*<4M
aâbdto wftamdwf Ci^fcCta

nJH* JF«yiM7M«fMd
"anniVpaunMlH&ltti
<yx«»jnta»<it3mo0nai
«mû dtul,b tu» paite»
aMfalVt» >< wulţaSte «M
a ^aa>MMt*yfy<AM

»lt^tmVfiinMflwC3><l

ya«« nqVyfhi'SoWQ&ia (
A.<
antahMttiiSe nttjlU
,£> «fcit mal jj-rpmiZtii tatuaje
pnjpt^mMpìU cât aia* ai «fttTVtla
|ÿnaaM»/tq)»bl>i9it

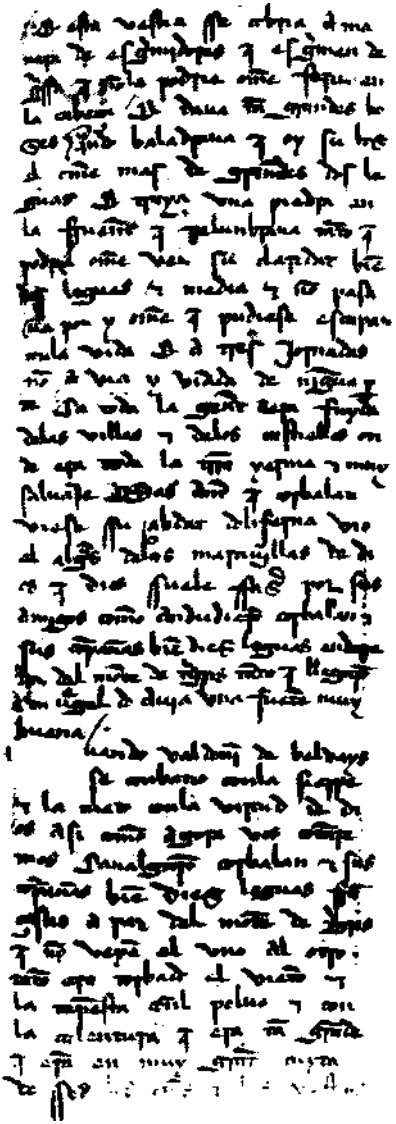
ttq pi* fi agni .409
andVdKtaaial animili
mg^urr pmiaAttanftAi
pxamr iwnsutiiWSi



H t«XM* MUMHA

lArttfn T ,sp i*rïl "Vu A
"Sî^* T1U a4«j* J1
p»«.
„TO. TAÍT** („A"
*** f**- Ţ f*" » iHA^rLsite.
î& "P ţrtuiîkw Hí»VS Vf*C
¿ Íí3# «í- A >»*A ' *k*íW
''ï U*
U> -7 «i
%■ 'T* "tíV A>»»A U» OJMM
1 ÎW|ÇA <7 A rvîlr ÌMIC ip pîfeJţt ^s. Vj-
JJ. trti

4» '<• >£»£ *x?"p



lib»
turna peña mtr cite cr ama bcflu fier» The ritr.jr î!* J tunrcipantoía aoeime that cftt- uji ti"nu IUCU J - «nuentlcuirpo rrtfwjptf f IIÌ»M ci ita tail $banü taam gorotacoox li» almotacox ti» MTRÎF CM JTR nef rtfwjptf quatre» pentru mW reos atacăm nava cu craniul: lwtosfiiewfta fa.wçmo „w # ctirt(*<raeomoccmcba Hanonro <|nüi$ùa amia negete» powafilian t eragranet a à|pt ila t cnbarwcwa ne fu cuerpos bécba octJtis íohwffl^íiolcpoMiiíftxtítoeräentrc

mer ciaoaslaenw cilwottapocurntapocentwoapocent taweewnfaaaaoetecolaipKtlamiata: tNwkKNincjtMbiat tocwtie.ôtrtti eraalugamncgra ebcrnKiafmranltatida edorxf apanrera qutc« otherfibdta *et Kif* ebaeedoxe : t ptwciuxfi» J alpinos la Jocrate» fontcípt ii «pânrera» clUs^Us no pomJcótariiiiicpr nlibKàmo pe» es a&l a beftúfiaa l) i Bani en cfraíhl»' bawniatrliwijwwkttrfpirnaií antea beno*Wgw4nte»«ipataoro<rM;rt4cs st] fetmoscostmo laficabecaf Niambattoeaptvemuṭṭṭiofoe Moer: < InsoNiM cfmaracs#ij« fccfojax#ij« fcfúfiaa fcWKuteia amancraec efijresnî»' rteMU1IOMiaíMOtepoteanin$Qobcnrai' la tabcj airoaua ran griftcsbojesi MA pontesrait grane oprake entenvente rnapicNairdíitoaKtátoipoBtahóbKffr tKntâmbärtâmbärtâmbärtâmbätätätätätätä tätätätätätätätätätätätätätä fwthaniaocflru^» efa tierra rema «enttor tres K»t*aoae:ah» gtwcs oeüsrtlaa oeüsrtla oiWoooo-oporan miwodtar peueotw Notă the ifatcn I ataaUtnikeiiaaṭrt-wMhov ptma.t jfteooipba uceen opMaoKtlfto the ™» ía pt ™»ía outkeujíirjoi atasúwlastactaj/ retí trícia od tmítrícia tmítpe uontr □lew others unto crawrbaood upttal tafít time oda tempe!aocond pduc«<b»Ml otherí the cafara so cranMqutctavaMt no» mintel xcmraloe*

A patra parte a lui Don

La lăsarea nopții , au convenit să se adune și să-și refacă proviziile de ce mai rămăsese din zi. Don Quijote s-a oferit să păzească castelul, pentru ca vreun hoț sau alt scandalagiu să nu fie atacat, râvnind la MAREA comoară de frumusețe care era închisă în acel castel. Cei care l -au cunoscut i-au mulțumit și i-au povestit judecătorului despre buna dispoziție a lui Don Quijote, de care a primit nu mică bucurie . Doar Sancito Partite s-a descurcat, odată cu întârzierea retragerii, și Colo s-a așezat mai bine decât toți, îmbrăcându-și veșmintele jucăriei sale , care l-au costat atât de scump, așa cum se va spune mai târziu. După ce doamnele s-au adunat apoi în holurile lor și ceilalți s-au așezat cum au putut mai bine, Don Quijote a ieșit afară din han ca să facă de santinelă peste pisici, așa cum promisese. S -a întâmplat că, atunci când alúa era pe punctul de a sosi, o voce atât de melodioasă și atât de bună a ajuns la urechile doamnelor, încât le-a obligat pe toate să asculte cu atenție, mai ales pe Dorothea, care s-a trezit , lângă care dormea dona Chra de Viedma, numită și fiica lui Oydor. Nimeni nu -și putea imagina cine era persoana care cânta atât de tare în cantină, și era o voce, fără niciun instrument care să o însoțească. Uneori li se părea că cântă în curte, alteori că se află în primul canal. Și, în mijlocul acestei învălmășeli, foarte atentă, a ajuns la ușa camerei lui Cardenie și a spus: „Cine nu doarme va auzi cu siguranță vocea unui catâr, care cântă un astfel de cântec, încât în cantină, Îl auzim, da, îl auzim", a răspuns Dorothea. „Și cu aceasta..."

Quijote de la Manda. **la** *6 ¿* **era Cárdenlo, și Dorotea, acordând toată atenția posibilă . A înțeles că ceea ce făcuse fusese asta .**

M. arinerof$y deamor, T eri fu piélago profundo, Nauego fits efperanfa. De llegar a port ¿¿un».

Urmărind Voy a Vna eft relia, Que defde lexos defcul^ J^'aj leda .y refpla ndttdtnre, Que quantas w "Palinuro, **Yí** *no fe ¿donde me guia, Ya fi nauego confufo, El alma ¿ mirarla atentat CuyhUfaj con ¿efcuyde, Recartet, son impertinente contra/, yi no fe ¿donde me guia, Ya fi nauego confufo. encubren, Quando mas Verla preture.*

0 Clara si laziente eftreda, £n cuyo lumbre me apuro, Ripunto ¿putte me encueras, Sera de mi muerte el punto.

Lleando cique cantaua aeflepunto ,Je pare ció a Dorotea,que no feria bien > que dcxaífe Clara de oyr

Al patrulea păr de don

Pe măsură ce se lăsa noaptea, în cele două părți ale casei sale, s-au înțeles să-l adune și să-i îmbunătățească vorbirea quechua. Don Quijote s-a oferit să păzească ulița, ca vreun Gigaccio sau alt scandalagiu să nu fie atacat, și i -a râvnit pentru marea frumusețe care se afla în acea bisericuță. Cei care îl cunoșteau i-au mulțumit și i-au povestit judecătorului despre starea ciudată de spirit a lui Don Quijote, care nu-i lipsea prea mult. Atunci Sancito Pancho a așteptat, cu urgența adunării, și s -a așezat mai bine decât toți ceilalți, punând hamul măgarului său , pe care îl înjugaseră, așa cum se va spune mai târziu.

Capitolul XLlïL Dande fe cuenta la agracíele faria del mop ¿e muías, can ¡tros eflaws acatamiento tn la Venta fucedido.

După ce doamnele fuseseră alese în voie și ceilalți oaspeți se instalaseră cum AU putut mai bine, Don Quijote nu a reușit să părăsească hanul pentru a îndeplini ritualul curții regale, așa cum promisese . S- a întâmplat ca, cu puțin timp înainte de sosirea hanului, o voce să ajungă la urechile doamnelor, atât de gravă și atât de bună, încât le-a obligat pe toate să o asculte cu atenție. Mai ales Dorothy, care era trează, lângă care dormea Doña Clara de Viedma, numită fiica Ombudsmanului. Nimeni nu-și putea imagina cine era această persoană care cânta atât de frumos.

canuua, şi eravnavoefoh, íinqtiela acompañrf. íe ¡«finimento niciunul. Vás vetes lei parecia que canrauanen el patio, otrar queenlacaualkriza. V eílando en eíla confufion muy atentai , llega a la puerta del apofento Cardenio t ydixo; Quien no duerme efucche,quc oyranvnavoz de vnmoçodo muki.q'-e de tal ramera canta, quecncanta. Vaio oymoí íeúor, rcfpondio Dorotea. Y con eílo fe fue Cúdcnio, y Dorotea , pone todo h atención posis i ble. Compreió que lo que íeciçtauaer» cito.

Ă *A fy deamer,* **Ivi I" rdyít** *pelago pojando* Naaego fin t/pranҫa, De llegar a puer te algún."*

În urma lui **Vey** *to ^na eftrella, Que defde le»6¡ defcubro ¡JüCaí bellarefala ndecientCt*

Nu *mai ştiu unde sunt,* **Xc** *, sunt încrezător, Olma să o Que yuantaj ^0 'Palinuro. privească, nu sunt , Cuydadofa^l cu definite.*

Recatos impertinentes

Heneftidad contra d 'ojo,. San nunes ^vemeUenaíbren t

O'Clara

Quando verla procuro.

C. ALLE fus triunfos la Romana Hiftcri* Caflro, pues cotí pacificas acciones fu politic eftado le compones, fin qué el furor precede à la vitorli?

In ft rum en tos fatales de fu gloría fon Catiros, como en Africa CipíonesJ'" mas cedan à tu paz fus eícuadrones, i à nueílras cfpcranzas fu memória.

Când te vei dezlipi de togă, vei lucra mormântul, în care Viața a arătat o iubire imensă Muritorilor .

Vei fi un TyratjicJdai comun, cele două lumi vor vedea cu diete marea constituție a virtuților.

T. ERRENO, in cays Hieres manantiales íucle Marte banàr íiielmos, i krnefeS, i de alcas picas las ferradas mícfcs; pâra volver diamantes fus metales, No fin emulación Pomona, i Pâles te libren de influencias deícortcfes: oías dar flores en agenós mofes, 1 el Ocio no conocétiisTrlítales.

Mai mult nici Geniul tău proprpero te a liba, nici cel care a armat luventùd robiifta, precum fiul lui Frònto, i de Piacila.

Îți dă numele, ò Bílbilis, de Augurtí, când în urbanitate ascute săgeți, cu care înarmează fenul tolbei sale de doamnă.

Xx 5 AVNQVE

C. ALLEfuS triumfosla Romana Hiftorij Cadrò, pu¿s con pacificas acciones fu politico cftado le compones, fui qué el furor preceda a la vitoria.
Să infuzăm glorie fatală în Caftros, ca în Africa Cipioncs: dar cedați păcii voastre escadroanele voastre și speranțelor noastre memoria.
Când te renegi pe tine însuți cu toga, vei elibera mormântul, în care Viața era imuabilă pentru Muritori.
„Vei fi atunci un Tiranicid comun." Cele două Lumi vor avea la dreapta ta marea constituție a virtuților.

T. ERRENO, în ale cărui izvoare Caeros am făcut Riele Marte baSár, i arnefes, i de alcas picas las ferradas mi cíes, pâra volver diamantes fus metales.
Imitând-o fără sfârșit pe Pomona, Palele te eliberează de influențele decorticate; ofs dăruiește flori în miez de agenos, iar Timpul Liber nu-ți cunoaște Roadele.
Nici propriul tău geniu nu te laudă, Spune-i că Tinerii se răzvrătesc înarmați, precum fiul lui Front și Fiadla.
1 liră îți dă numele, sau Bllbil este, al orașului Auguila, când în oraș se ascuțesc săgeți, cu care a apărut culoarea fu docla,

~ ' **Xx 5 ÁVNQVB**

[¿] [nixxx] [j]

«IJhO-d SU3Jjn£JjjXj 0 J3JU7 in Ul 43 4Mb UOJI 0 J jp?p&* inw low D UO J 0|(£1 Etoyjtoi OUfl^J j>

•ţunauaioa» ipjrib A tctfcjfiiuj ano itusq t»y>j»5pnfl MM0®>

'Ojijurnifj S •mjf® 'cpipiiiaxeim dtai(| letoBusao oftjrunoisBiu 6ppuad£)U3JL>Ul SD^nteni umntaand £P¿]jnt4i3iO2|flD)X!jl «Pidtiacttj Bus j>

jwpiiwti uautbáe ou BŠBI] >gui JUI anb rifaram mb 3J0U

Declarații de presă

'miniaftbajdMu eipsp cairn M «voiioíiid tfflUôõ&rpduoj etpftrftiiutiU

ojctcuiBú0an¿|íú euwib WIBIUFIID

'•nw eui«i| us» Spujptw/Biusnbjj apuxd j) «pei Bei idea jj «poi

Btali;)K0Ctf]O Bîijnbpaq ctuB^>

•wiipj Sotiflo ftClJJiptUDQ twite ewBjíjjiaídüiayu» fprAWunwt epî»pp*Stj^ WíQBJíiSŮ£]>

'uetfIJlBilAtrf opui papei ewQ optujniqojjnui BieiuxaojíPO 934*4 epiajw ã 9lOJ|pÓ3Qlf«ttB stanțe U) Ml

'snap Eternai 0xo|Mih»ehiq 9M0Wl»$A0BCfl wpwjwoiimu tutora injq pm a 4MMto»»4»8U WdMwSfciQpț

pMjmçiâMOpud 4 3lJ ou «4 âjeuanq uaóujj epeftnppo tpepjua țìi» ecu MI «jpBltijo upitnKiâMOpud | »S4o iott«u 34lH u» wwttd ai tuxafl HiMuaqajMS j ptttMifcilpni Te uimesc! Msuanqua >J3dM«p|#)ufpjeitjJ

jtftdoqMft tfenrauifc ■WJUQM «W> â<i«lt|p seqius JN? »U«BU?4M|UO'13 pAiaïUKÿaiM Mopjadt ^/tiutiq u» •pmpâîisiioipjtiu opeMdeftouoa dNTQ^awmieql j¡nqB7|Mi BMoq* MI ejü eț mb tìoiu7Jioy>'qgi paMMii>'qgi paMMii

ofttjftopUMÎSiOIPj
o^idAiwartb jMeidOMd UiJWXTQtlIJ jpoui nu adulai/ «■jrfatiojngy pDjauiBjyjfUMiopjad apjídp 0pjmtPO*4B>jinbB^4 opiuMCftinbtanbp M|p,niimjp9ftiiisa> lOUlOțUriOd rroftoracibOMdw s4ai4weiUt»3*MJfiGf? aqqjBiEiLU 4 0MM9niqA«ajltJ3Mb eoițecioți- MJLIWIMMy UWOtfIJ) OridpoimtiBSnb Jo}pWMie«S>qB$m jwutdpançÖTgr

pjamu bjyaiîA iuopud 4 OIl ucu» ajiwnya roiu Díte ai» fe â»tODj 11314 PlJ •Înjwdttp Bptpdjui Mapqsnj bJ»44M3nbcjuad«í

JUCĂTOR F4BM și Mopjri 4 J$3

MN qtatfcptte pentru rfifjutt n doi cu piloni bfctu până la os tecaTM]M«|ii la fbs (atât taxe, cât și tenianaipdm la OBUn fatteaóa» a fost ataitf «t dtatatr

fL®tCtiO) înregistrat în țară și înțelept sau mai înțelept că gripa ni«» Contwig

Clâfrudo pentru iflitt fi ww noi «c&fniìito ftit ftic sdmwț Ocnídííp po^er ítme Fratina t oițe «NI agonie poj^ fifi «nimic nu ar fi potrivit pentru tine să nu poți face nimic sau nimic potrivit pentru contractele mele «coneed the «natoli M^íifrXOfiguniauoh

OitftSeabetuaaDi ft potili a ransiTiftdc skgrcsi

Oomaiice.

jnh j fl tu me betcóforira Jicpnquii mí Mob rtc

qixct rei-tiKttfl pittite we maldigo dada Ma iw ferocia foitnra omo?rotarne tara 4nc me rccumt oefco va no fotuta forfote ft Imcidrtc ro rmulfo sunt grati pentru Vttfam<> memoHaqocdana iras paca ia murit mc no íc epic med to iccvdit* para poder remedf¿r fo gr»n btfotiiiirta mia butarq mero fole dad tuttodì compita en trwnufkstxípoWadafi Dcfdícpado l?i Oliarla atoo fieros pa fieros animata t cofild ti fieros animata trwnufkstxípo llowan ftcmpie a poifli ícnfolfops lalbmerra muï tiiñeacrt petratta U» tnalcsqixm crucca flit piedad Icslwii po nunca waicpafc metras tendre alegru bafta la ber que ce butta Dette Tralqvcpadactí.

Cífitu

©ucrdlabeam

ou

Copii C ©trae ca,

Bătrâna £lk*quta fcpa «ci JtLfcr vnbcfflbtf day» a auzit și ea mai mult vfo rwbíe jElpopucdeftr iu tnc onetff oe sforăitul Os-pueanuncmolo cum ZIC .

UN tratament bun nu este disponibil pentru Mfebe pttdo.
¿1 le ► t<M Of Bp pentru itirio care p» a fost pus pentru ft nu pentru soție bt tlfoi
¿Orice pv« foittdeo să fie pentru
£ila<ii totopo unchiule Înăuntru în ml citat Tito?
ufoopiÆk uimit de tine*

£L f?3 ar însemna să ne înșele sau să plece» Lumânări £&jjwsf Și ai văzut MtpuelM Sdtoabttw c uctc fără 1er acum SĂ« lEttB. Poți călători bogat CA SĂ cunoști £ m. Nod PQCgleft

[¿] [nixxx] [j]

H u< fi fluid ft m«Ito «O« curvă aromat.

£ da. Cum face MSdllerc procesul de rtçcro queoavajsDca? Numele „ego” sau „Oc aftuf jglttifoo pași pentru controlorul redeschis Sto'Wutdefcf «Unui nu-mi spune cum să merg £àt whore nimic în care câinele tău nu mă face să aroopuedcomanccch.

ClillaiK'tcO

CSt foltafl» fofevtafo h care nu a fost niciodată soțul acestor quctobccaHț

<&6de Dacă ekrtoicron pauto t baldo i tibien mon q ri ¿ira teftt ft pițlc ron QW cu ce FD piofondo «afo grey bad fueft in case fedaldaft touch marrando has qtxtobcr itte.

CtxM, credința mea, puțin furioasă; beiflcrcbOC, omul de știință poeffft și elw Ćcftrõ raleo către quecsBKfleftcr.

[i] Enxxx] [g]

WIpUM r|

«p»Sieul>ÿ>d
NfifiiuiuinqiMiud
™q»J.W»'l3

*PHI3Œ BJtyaMmpHi
ampouioï «fuel HFlspi) sfi
ou 3 ŋ t> otuitdujB
OJÍaitdSpjUMBÎ|OJIOS
0-1311*0» nun nd inbttott
ojo «;uiu»íOUt3'ttg •j»4ítu
»jí siwpixll

spud o(-Did j! «lufou
afeita w mb
ounuojjjdosnb oi J
Mouiojj'isf

■Bjuiooputul meu!
LIUTO la
sJsHjBstubKuwfldnj în
casa lui Musni B (8í¿)
lBS WỳJá'tiu la casa
!Stldíílj UWJ^ Ului
RO^s^U

•t5(jti)U>lpendeu>rt

• „J”

p&>pp8MM9SB4
M* tiweÚN ejwwoMid
«mw iWí « >u> tjtod
trcpittfldítlsaqau
wynpute tiédit!* «uncu J
ft*ua0W>3 Ji J

'p*>qr»toq)juwit)
O»dj«i»wpnq £jc«u
vplpsd iMtioQ jonb HM
tpiiiki «$>í pjwd ?jpuIJ
■tmpqtin wyib cil
00yaa¡Bf|4&tíUf)i U1îQ
TRrót-ej wwjflb c<3

*roft»0PQ3<npb
ijaojisooou Bjrf
♦mnbpwoafliPiti
énjitfHwtawiüil

JCQlmUTtylDA
SJIDlXlJPUI
aai^ùiui » mod pu
iw> otqq «1
optopaiu ji to4-j)

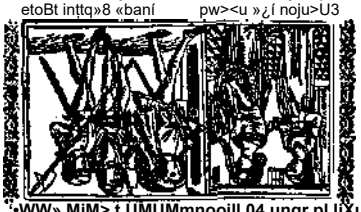
**•pÚSftWjptaJWb
pipatiti H» K' [13] * ptyix) niţemtu 9 nb uoyed ítttjJúsrfltii> WijwdOT-® nteiiif ppuftptltB «wimotfl. >**

iutftfw»iunx4
opmpauJojMjji
cjjwijiwhtoipbxa
t0pqittUW0PI»4 toptan
ritti w opatj«aq touwijj

<pMu»M3|iflrtib

y UIUM
etoBt inttq»8 «baní

tij>^u|i<l
pw><u »¿í noju>U3



•WW» MiM> t UMUMmnoojll 04 ungr plJiXu
VU1U« luuf jxiJQiCcpxi
)^iumuatt0W73

fettetotaproocf jtttftlMMrô că o mie de soți sunt aici.

C a fost >e «trippai qtmi opt efta țâțe ledorfo către acel reynaftmofe ôt și voi hrăni h act Cine se asigură sau iei? Pentru că poți face asta fără să te grăbești.

C SgOTdmidfro monareba rtjtabbaa o meritá pe ea Că nimeni nu fudîc M mai rea te-a făcut beeçaíTrn vfMGlbardilla, fata fermecată care dorici» ite la acel soț rău (are că eu o ocj după.

C Comadre» wind the Erigid that fc® parca otite not auric ala uno po; înalt că fupli Tc bfrn oc 9 quelle pars că iHircaJTctF) tdto că picuofTc laque inai marfdûttenc qoclewrilîe.

C Sdlaaafôqoecoŋutaïc ț « rațoji că ntpnuÉga

4M 11 «KM»» ia binele» pe care trebuie să-l curgi ajutor «uf tatuaj fl tu «fa Ite la asta mâine? MK quctaMpiffe » . pars Itoflar între timp și aleargă puțin farq la mama frrfti ftàefi fotografiat separat tnrpuefti pentru satisfacția acestor lucruri care vin la tine noaptea . ruego bte că mttagsțs poitaoincte;

CCOflieiwaftguii ml

poiaq Delta foledad CM algum ptedad teteüeron tetrilcji între poiana afpcreța ne vw arbolee muf «lice m«» muf mita ț tanbtato ti un» vallea efpantam be wwy afptra bonder* fftHMtatefoetalferD te enkute märfji te encante "ebarfji" "mia,

Calamo: rate taluna noafteftuii taurii.

(L 0t outer? perte" 0 some țctuu ter? put* II» my pcàWtaqurclta Potendo me fupoe atte tensgcnofiitemi qua ntoeftaua tefarwrça a andeiMtoiin coniiartțe quc ml mal ft me montar aiabaiTa fi*i 4 muebo me « Vcata? <1 uctoío Pc vo nua» s mm íį Lj c fu Wfteeortefflofo

C 8 vn «gm te me flnfûte gl lc&nq te pae oc vengoe qitfmetoiuoacMttioiiin

Cfomcnccoccamfrtar

poi m nwafia qmbq

[i] Enxxx] [g]

f cnefta mattata riqtrtut voqmfEimtencfcer neitnwaqMficrater conten to con to morir ocre ne tallo elegir h mutrie pues acquaia paqueṭo no merecía mate ian «ebria muctw - locafoiopep? ¹ ^^ pn «1»Itero pena? o que

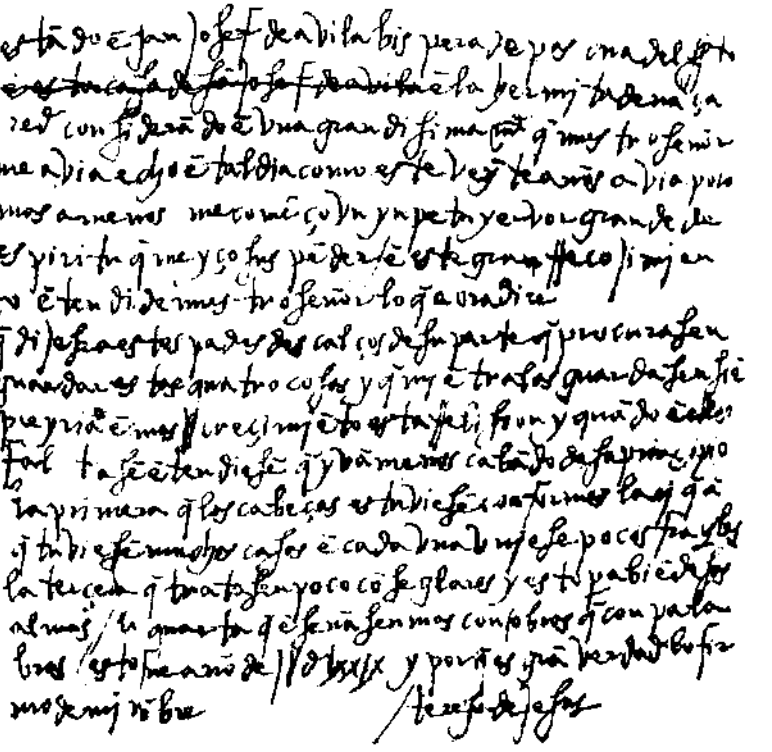
Oc mup enamorado QtMriua Cu bcíucnture Dicendo con gre n tritura die cants tocaran pena,

E ceva în neregulă cu ąsta; Botiena ĖBbfflaíütrw que fcneícc conta muerte»

Citai yitllfto irite ţfucrtc me apaneoefre camar puco că na podía «otar pò; l o quedfeus botonado jr quito oucmucbottótodo pă mu? pcrmriaa fl orcítef Pl bccad lr butiao cudtw en corro uc ao atamof conci qual m uygrft

ctiocg oc mqcbM gen reo ventó vtque borii&Îçi it tegirtó 1 inugerc? TiurçOífcrriw f en vn «bou 9 tatas trapa cl UTCoenb mono t pm Diop bofe»

[4]



[XXXIV]

fiiacufòk.,yjyùllùs qucetntft tncãajüK.

landos and dtcn ciecCa_, fuego b un Cut as

^areseer encfla lãr nu-fia^ymacular

mame

¿?$jiui7fvniC% "fnfiakio amai ctnecft Ce fa

ycfcs&loia [er] ‘‘° do Co que fw feeu eruiot

'jydlexolà eu>fet&findô obuanca sino a'rtioy^un.

et renee /nei ammuk

[IIAXXX]

**ohy rfiwl* (T^dig^WíC)

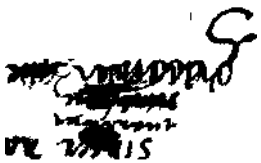
e^ṭ ₇T >^, ^ ^tí/^W W<? (9?W<ṭ9 C^^ff^-rṭpf-

i^Ṭrj ^*'H.'ffî^T)* vn^'f' [1] *rÿ T^î* ^P/hJ tfl Mit

■cJz^wÿ VMW^ ^7%i^

'w*t^jfiy^) 'Wf^Ṭ? 4^?^ >wt ^4nt<i? -W^

MW

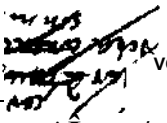


Vw *wtrffcjvrh 'î&ṭ*

'rj/lo [z] TTW

z **/rwwiÿ**

mituim



tywiMá.Tfrt VO4#

yw-, ^VA »ᴛ*î> >* çiVty ț^Îx vr/

n®)7)»|t mÇftT ᴛᴋ'î X* 'jym *tu* **iw.**

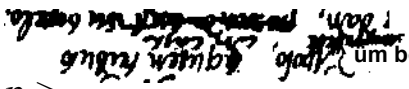
„iova H *„9n^na"j*

®nwx> *rădăcina* *lui* **ww(**

ᴛJ^IX

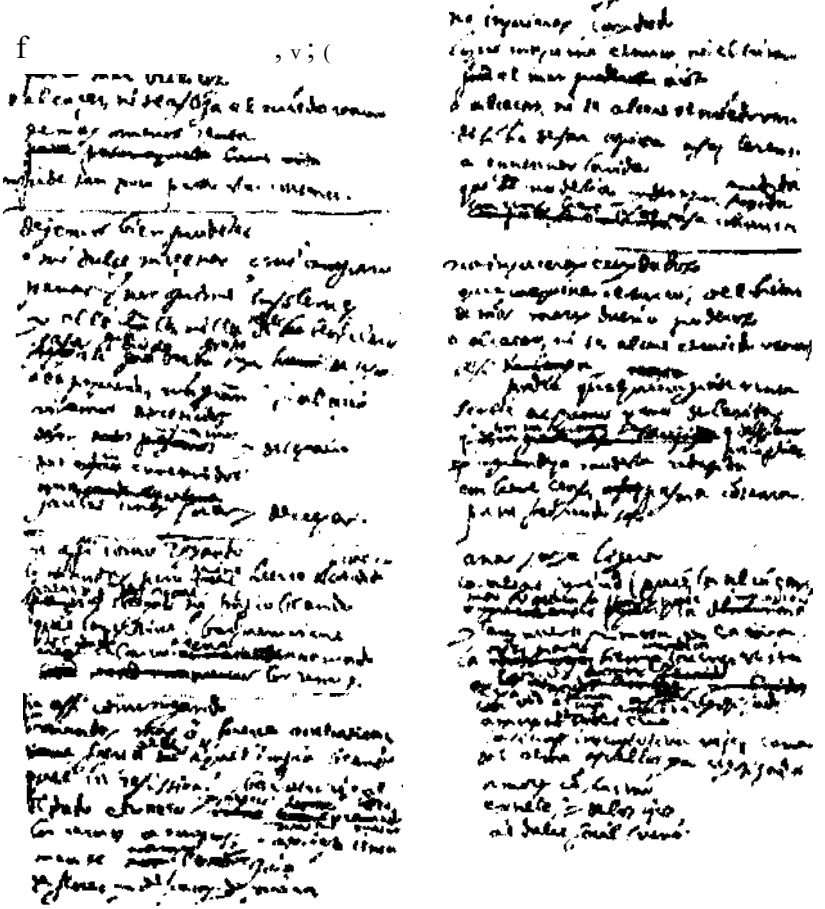
<WOW ****w *P***

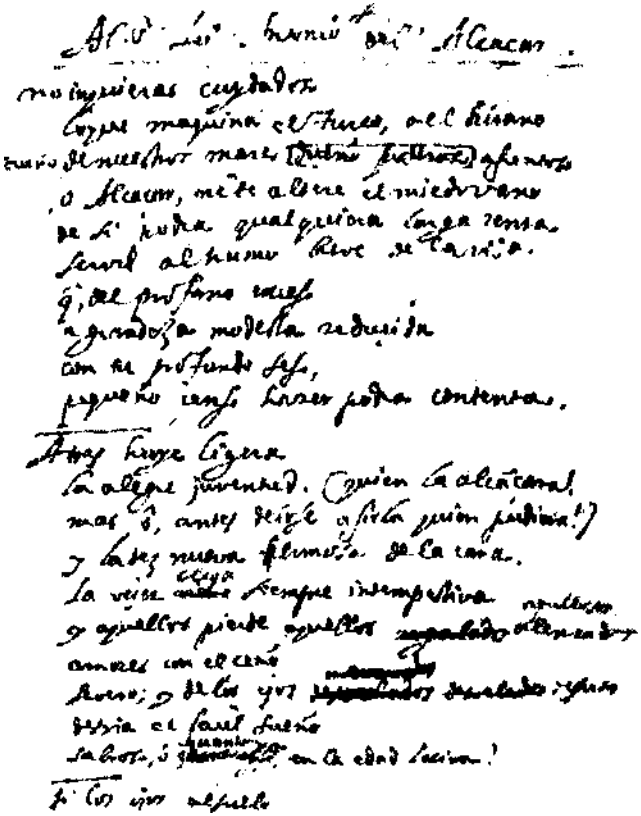
<y"țfcVi . **><>f**



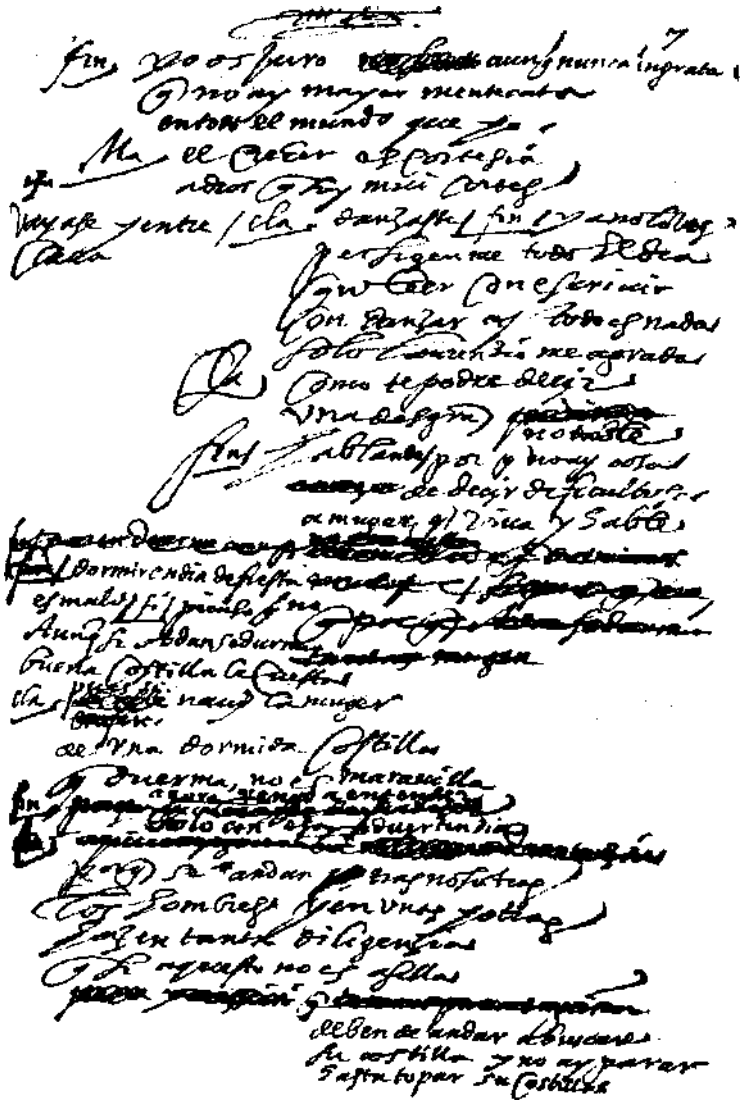
um bou »r

^77 *p >*

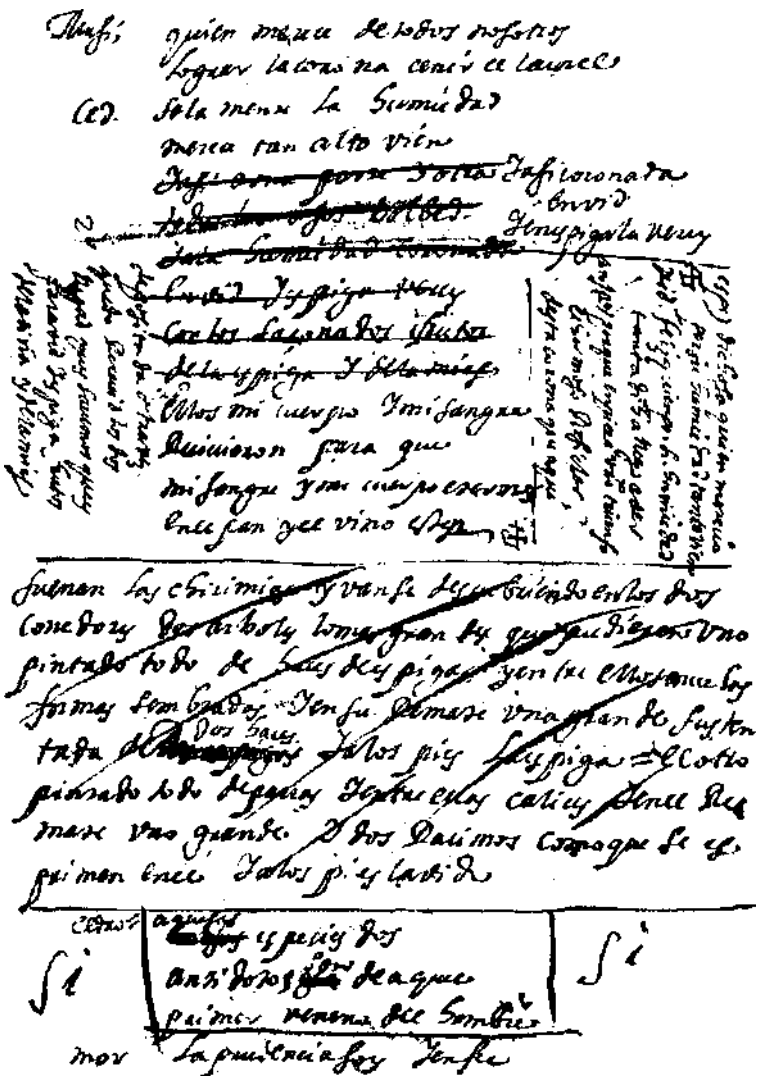




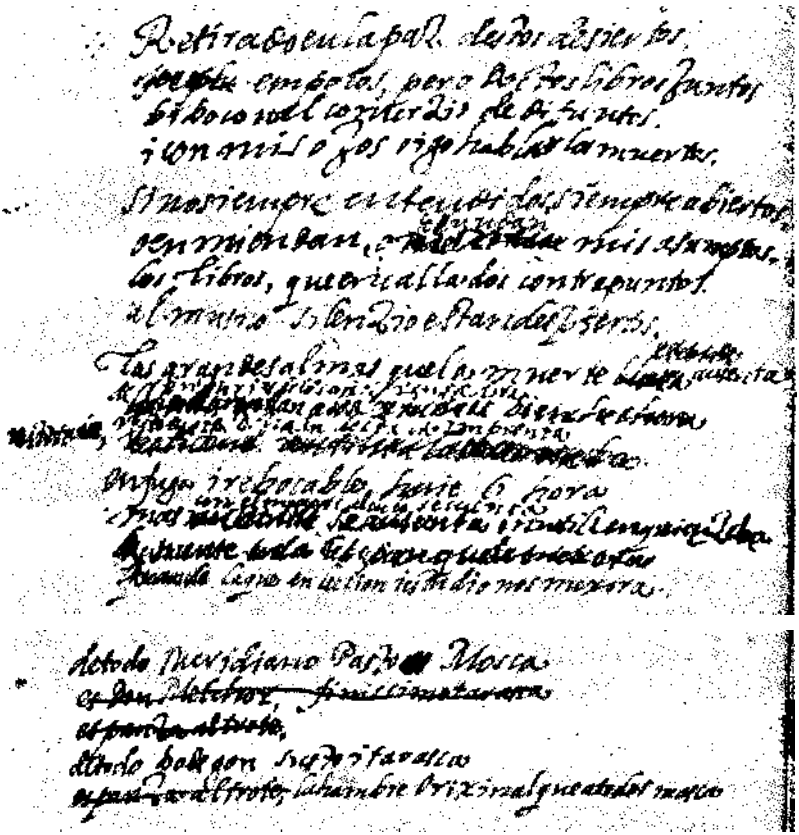
(XXXIX]

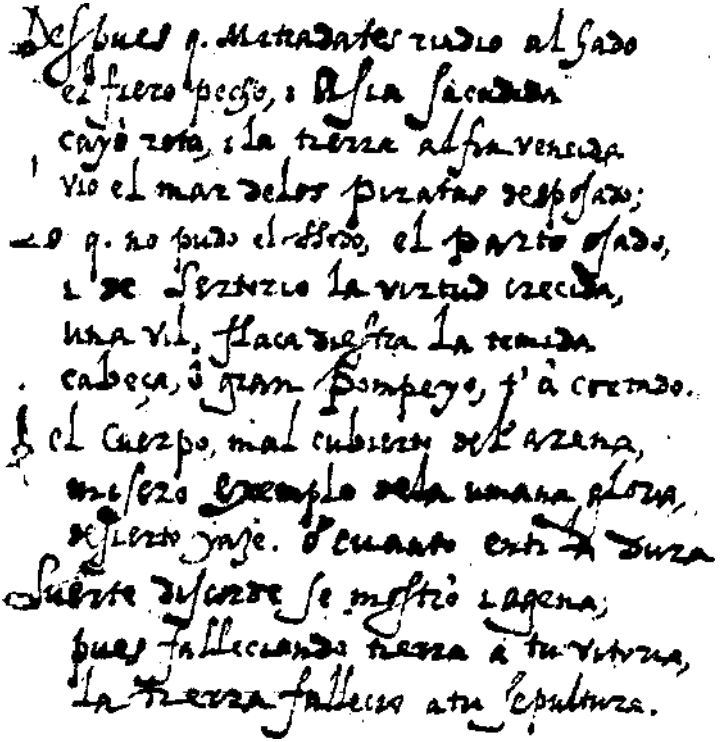


[XL]



[XLI]





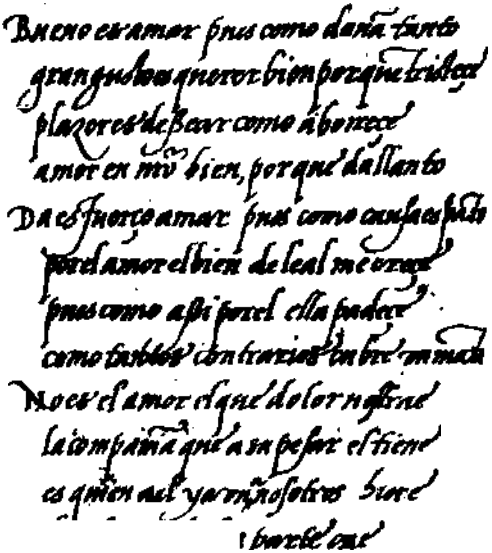
Despues q. Mitridates rudo al fado
el fiero pecho, a Roma sacudia
cayo roto, a la tierra alfa vencida
vio el mar delos piratas despojado;
Lo q. no pudo el hierro, el parto osado,
a de sentirlo la virtud crecida,
una vil, flaca diestra la temida
cabeça, o gran Pompeyo, t' a cortado.
El cuerpo, mal cubierto de arena,
mesero exemplo de la humana gloria,
despues fue. O cuanto era dura
suerte de cuyos se mostro agena;
pues falleciendo tierra a tu vitoria,
la tierra fallecio a tu sepultura.

O' SON **ET** O, Fo, un. **Elleno et** aiti **art pues** como daños tantof

Gr5 gufto es querce biéipor q entriftcctj P taxer es dcífrarictmio aborrecei Amor es tiro bicntporquc da lian toi Da eiFurrṭo amar.'pues como cauta 'lpantof Por et amorfi bien del alma crece: Pues como afifi por el ella sufreo cubre; Como v tantos nu contrarioo; No et d Amor/1 que dolor nos trae:

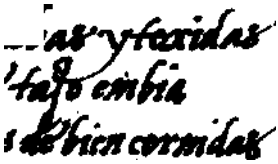
Compania pe care o are mătușa Petar, ■ Tanabícn la piept ei# ne rănește și ne ucide. «Ralul în partea de ntteftra eatl

Idolul din banda de mijloc încearcă încontinuu să ne spună.



£*ZttF *kft/í* efhdif*

Tebs erao.becba$ şi trxide
De aur, pe care '1 fericit Tajo cmbí.i
Grăbit, de Cpm-uri bine cernute;
Nisipurile mici ale credinței ar fi.
Și din cutiile verzi reduse
Er eftambre zadarnic, quai conuenia.
Pentru a feguír delicatul eftil
De aur, deja înșirat în fir bogat.



**- t*Gíhunh¿ SHM udwbttfa (*
*L*nfffflnr ffiúfffat/c cjtíi uric*

S3-SO NEAT. Pentru. CLXVlb

Comob sensibil, a făcut e, abundent dureros

Când cere ceva, pe care îl mănâncă, știe că va dubla răul pe care îl simte. Și acel om pios este iubire, un om încrezător.

Că am încredere în pagubă, ceea ce cer ei, alergând și potolind răul și îndoind accidentul. Affida, gândul meu bolnav *și nebun.*

Asta în daunele sale este să ceară să elimine întreținerea deficitară:

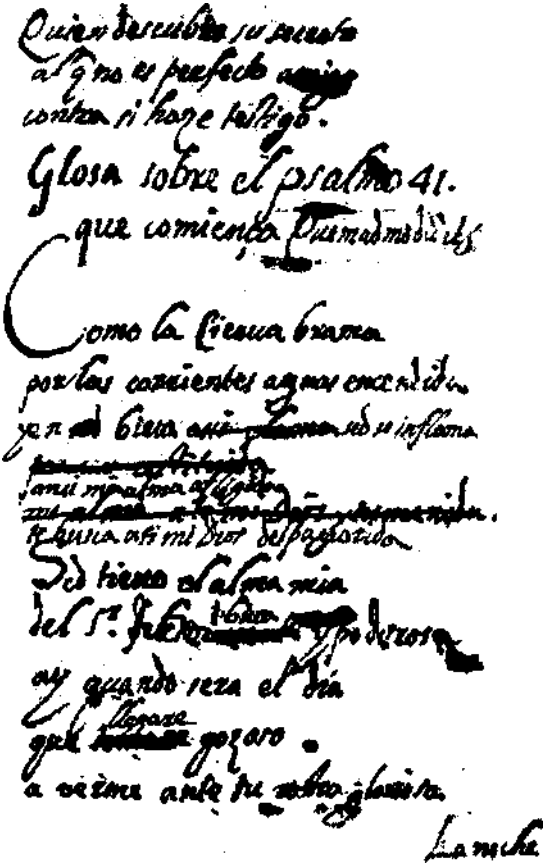
Cere-mi-o *și* plângi în fiecare zi

Tantc^que quanto quiere leconfientoî

Oluídando su muerte *y* aún la mí'.

SUNT

ibft'exfe'


Quien descubre su secreto
a alg.no es perfecto amigo
contra si hace testigo.

Glosa sobre el psalmo 41.
que comienza Quemadmodum

Como la Cierva brama
por las corrientes agoas encendida
ya en sed biua assi [illegible] se inflama
[illegible]
[illegible]
assi mi alma al Cielo
[illegible]
Rebuela assi mi Dios del pegajoso
Do tiene el alma mia
del S.r [illegible]
ay quando vera el dia
que [illegible] gozare.
a vezes anda su nombre glorioso.

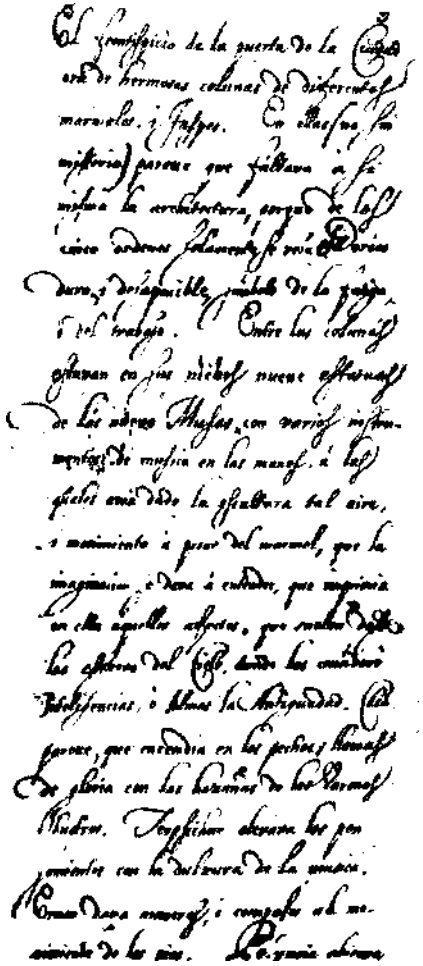
La misma

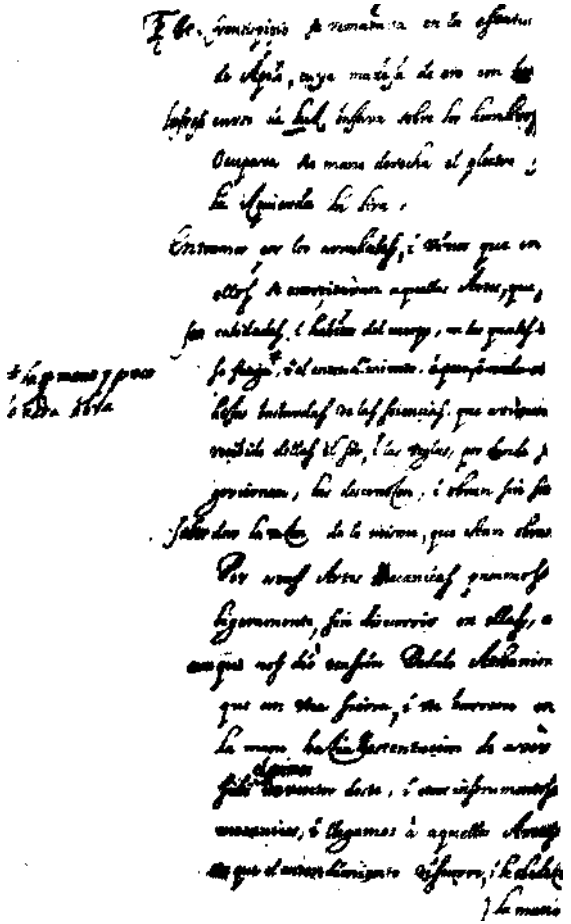
La noche doy llorando
y el dia, ~~[illegible]~~ roto e mi pecho
en ver que preguntando
me ~~[illegible]~~ cada momento
~~[illegible]~~ Dior ~~[illegible]~~.

Y en llorо ~~[illegible]~~ transformado
dexamo el coraçon con la memoria
de quando rodeado
~~[illegible]~~ de pueblo y gloria
haçiendo de ~~[illegible]~~ hystoria.

~~[illegible]~~ digo por q tanto
te afliges fia en dios q almania
q ~~[illegible]~~ con divino esta
le ~~[illegible]~~ cantare alguna dia
las sus saludes y la ~~[illegible]~~ gloria mia

Mas ~~[illegible]~~ crece mas mi pena
~~[illegible]~~ Dios propio es todo esto fue
~~[illegible]~~
viendome en cautiverio
de hycomis despoblado
~~[illegible]~~.
y de todo solo privado





înalte și munți stâncoși , iar omul, harnic, caută arte, instrumente cu care să navigheze pe mări, să pătrundă în munți și chiar acea materie care cauzează atâtea griji, războaie și morți lumii. Există în grămezi de bălegar zdrențe josnice, care încă nu au nimic cu care să acopere murdăria voastră, iar din mijlocul acelei murdării le face cu sârguință și lucrează cu ele vălul și munca sa în acele frunze, unde răutatea este stăpâna inocenței, fiind precaută de procesele nesfârșite și de golul religiilor.

Frontispiciul porții dado-ului Cip era alcătuit din coloane frumoase de

din diferite marmură, jaípes. În acestea (no fin miftcrio) se pare că arhitecturii îi lipsește o anumită calitate, din cauza celor cinci ordine, se vedea Tofeul Doric: dur și dificil, simbol al oboselii și muncii. Între coloane, în

nișele lor, se aflau statui noi ale Adulilor cu diverse ornamente, mâinile lor, care dădeau efectului un astfel de mod de a fi și de mișcare (din marmură) încât imaginația - dădea de înțeles că le imprima acele podoabe care erau infuzate de zeitățile cerești ale ciclului, unde antichitatea le considera inteligențe, suflete. Clio pare să ardă în sânii lor, flăcări de glorie.

A **3 c3n**

luizje de Ar ie

cu isprăvile oamenilor iluștri: Thrticoie cleuaua gândurile, dulceața muzicii: Era să dea numere și compasiune mișcării picioarelor: Polymnia auiuaua amintirea: Vaniaic fer ula ei pentru a încuraja spiritul la contemplarea Celorlalți: Calliope încurajează spiritele eroice la acțiuni - glorioase : McIpo mendos încurajat cu memoria multora care au meritat onorurile cu isprăvile lor. Thalia, difuzând în grație știința, a distrat deodată și în femeie: Și a format multe fabule, adaptându-se la toate temele diferite cu atâta proprietate încât păreau.

j *S cit netas,* **y**

cia, care pentru fiecare se făcuse . This fronti fpiciofe rema- taua en la eftatuade Apolo, cuyo mexadeoro con lu fl tofo cu río de luz, baxaua (obre los ombros. Ocupaua íu mano

derecha el pie- tro, y la izquierda la lyra, y aun fin perirlas cuerdas hazla armonia al difcurío, finoal oído, la propiedad.

Am intrat prin arraualcs și am văzut că gâturile artelor excitate, calitățile și obiceiurile corpului nu lucrează decât puțin sau nimic, și intelectul, fiicele științelor , care, primind de la ele puterea și regulile după care sunt guvernate, sunt recunoscute și funcționează în ordine.

6 **REPUBLICA**

Fațada porții orașului era făcută din coloane frumoase din diferite marmură și jasp. În misterul ordinului, se pare că tronul arhiepiscopal lipsește, din cauza celor cinci ordine, l-am văzut clar ca fiind doric, dur și neplăcut, impregnat de oboseală și muncă. Între coloane, în nișele lor, se aflau nouă statui ale celor nouă Muisca, cu diverse instrumente de purificare. Vasa, cărora sculptura le dăduse atâta aer și grație, încât imaginația este înclinată să înțeleagă că i-a imprimat acele afecțiuni pe care le putem insufla din sferele cerului, unde erau încredințate inteligențe sau suflete străvechi.

Se **pare că a aprins în sâni flăcări de glorie cu isprăvile...**

LITERAR 7 **ios Men Huîtres.** *TerpfcboreeUxor* **ualospenfamicntos cu dulceața muzicii.CF4to a dat numere și a comparat-o cu încetul cu încetul cu încetul cu încetul cu încetul cu încetul cu încetul cu încetul cu încetul cu încetul. Memoria automată. O**

credință fervență în *lampă păstrează* **contemplarea aftrosului în suflet .** *Calibe* **înalță spiritele eroice la acțiuni glorioase.**

Frontispiciul era încoronat cu statuia lui Apollo, a cărui ghem de aur, cu lumina sa curioasă, cobora pe umerii săi; mâna dreaptă ocupa pilorul, iar stânga brațul.

Am intrat în arrabales și am văzut că în ele se exersau acele arte care erau calități >și există părți ale corpului în care mâna este obosită și puțin sau nimic nu lucrează cn- A

4. zece*

jtyawtl' *all pJSoU* *t 'iff/u tlJ(ùa* *t*

Q^FIA^UfMU *Slt&uQl >'Mj* nuM ¡Jtjjfa». JJ?

ft^au»'** /<«vX**

.0}m&2rXfy^ í>r^»'í> -tZSí-»'>

^tlt^tinj fjûtib'f tK/Áfj ***ŞI*** **it^wasSi/^zL^iU.**

Útiiffow'^s ¿c>£d<wfy'i ¿rtÆA, nu înțelegând că este vorba de un proces de inteligență

$Şiţltl LjjyA/ă'.tCA *ttbâlJi*

' fi!tH&.&Ï &i»I ^Aif Cftm '«■'* »« «"-J *VMI* n ÎW^Z^XÎî;'t^jprá. ma

^tfj. WiiiSdiiittfâj;ptbfifdjíi, tKfMTM- fi&i&nQw fiuMuJÍcL *A,/* ¿twtwzt,*,,*

ñ™j«

*ıMı9GiM.uí;ıur<^^^_tn,'^>I 'of*ıúl*
K ^-auíitJJJi ^>uf-J>'L A pifalíimt l/tlíúC

artificială.

^^***(R'iinjet,*** **Jírwnw?^**-** [1]

^ŞJ'rtî £t¿í/¿wr* 4w»M«w^ *^teJr¿^ xţt tre# i* Zi *păstrăv*

ytiu ai.&ài^n-ùiQn^Mniift ţuut^t trutfteildi /¡nUttH^e^^ţn»^

[Lvni]

MPVUSE- ***UL DUMNEAVOASTRĂ*** LITERAR. ».ys

apelează la rebeli și cade în fața lui Mad

braced jcoo inascoofirfionque terminat to,dc iu vsna fatiated qual icnouai'z, and noengrandezialarcpublìca^intcs dfefraudiuadeaquri7iìitrc ,yaumcn- tosque Hiriera,!) fasfiiíoienttiicoro Oituícn in the buffering publics publics of the buffering publics publics, *nud* eliavatimt'iinculìcoijm» - ciicntM,si deíalignedSicncteellcsauia putin voioc,si TEiicfu:mu)acioo,yÍD, *uidtí;* Existar nobilii a uunaiadcs cnliiAites,si ckncias,dc a caror exea» lenciff/ec i bíífe luflre,si eflimactaasy loa derail mads numera of plebe, âapplyingfccãda ano»» oficioquc *iMt* ■ *nifauacon fnitos* » si prófeceow au fost fructifii j prófeceoo. şi"'.

devoasc!axlasaocrat,conve'l>o- J, y arrogancia, fe dcíhcurra-, huta vnot atros, moteaande tam pico ak»quc paiamo acidalia eboa, lfinictKc rcipeúa a ninguno. A Fi a-, , (roer lljmsuan confido ¡¿ Ariftoje- Iles tette brota, y X-'bo .queenpe obf- I caridades celatiti fui conceptos; i Virgílio ladnonde vería» de Home*' ro, à Citarea timido, y íupeifluo co íus repeticiones j en lo frío en Iscola ', l·graţii- en lo frío en Is cola . iasdigrefiones, poeta veza infla- , macla, y fuera de uempo vehemen tes à.Fittilo, Rio turbio, cumula- ' dot tic quanto iwootiaiu ; à Guitto fired, y ranimerait exmdo ¿à Alto ' gcllwâerramadixaStolEa'âtiUdonsreţ ,■ aGensreţ ;

1'4. Los

São REPV&LICA'

gafla ,y enamorada dit tftà h Rbew Tiwycopíusaíáiusiycoioccs detmin- tiendolaverdïdfieodovna clpeciede adultuli íio Hj)r en arte de enga ñvr.y ti ta» alzarlos convoa dulce violen «iaRaneobaidoca, que de la Jo é la no de animo, de la Jo, de la Jo, de la Jo, nu, de la Jo, de la Jo, de la Jo, de la Jo, notează-te. Otphræque lithuana talsi losani- miíei.yíadeAmphirw, que moula las pitdMSjGcadopiedMs,y animales ios hombre» al enan ro de ella ;poc ef» colosEfparanos ao la 'admitían eo fu Ciudad; Roa* the expelió de rila» ÜosvcMS,y IcsEfloicosiaechaoan de 'fu eícnela «pues mueuc los afeitas > y agrada las enfermedades, del .mimo. *p* Aloe Speakers lia tus Socrates pubf i cosiiíbngerrH.y addiriate pericolul de a da oficiul»™ republica, portjul «ngafiaa l^pícbc ^rouiendoíats»

' ? • ' i LITERAR: «I ! ïukuri ale cuvintelor tale ca ceea ce defeaa.pfiadoseutftafucyţa şi puterea buzelor Au, interoíeiiifiriari, pentru a - molo mofleó experienţa, în Brutus jjCafsios, Uracos. CatoceipP* noítbems,? Ciceros.

Hermanadeh Rbctoric este bPaefia^jne lodatila depreciază)ás de BUS cíe nefas, şi prefume zadarnic lapKccdccia între toţi,căci la ei fola leuătòTbtatrgj À m igircdad, norecotKce fis naşterea «aba- p, tatăl mai mult Array, *t yt the· jilsM* ^) unodelOdo: Eftà foarte ptcfumid^poTtpclosScitkasJosCre *t«nfes,si* schimba Efpaaoies etc ris ukraa lipsit fus primul* leyet, iar feats *Godutivi* ■■ *ar putea opri* depunerea eflos sieuaneeimientos.qua â Ape allied >si black pueftas ¡a^b pueftas

—Biata Rina a avut o presimțire a ceea ce avea să i se întâmple și, atunci când i-am sugerat să mă însoțească în Rusia cu Napoleon, m-a întrebat imediat: —Vom trece prin ținuturi poloneze?— —*E* în regulă, am răspuns. —Ei bine, nu mă duc, a replicat el.— În cele din urmă l-am convins... și... vă spun , cele patru poloneze n-au lăsat nicio urmă a asistentei mele .

—Dar cum l-au prins? De ce l-au lăsat liber pe camaradul lor? De unde vine ura aceea? —a întrebat comandantul .

—N-am fost niciodată în stare să explic toate astea. Dar am ghicit multe, ascultați. Rănit, Rua, după o încăierare, prietenul său (un băiat care fusese mereu alături de el în Războiul de Independență) l-a dus, zic eu, la o casă de la țară din apropiere. La început, cele patru femei poloneze care locuiau acolo au avut mare grijă de el și au arătat o vie grijă. —*Ești* spaniol?, l-au întrebat. —Da, a spus Risos. —L-ai văzut pe Rua? Trăiește Rua? A murit Rua? Ce se va întâmpla cu Rua?, au răspuns bietele femei, care pierduseră o persoană importantă în Războiul din Spania și nu știau sigur. **Risos** le-a consolat. Dar lucrul ciudat este că, atunci când l-au dezbrăcat, au găsit un portret sau un medalion, la vederea căruia femeile poloneze au izbucnit în țipete.

—*¡ linai* ¡ íuwr Î ¡ZUMI!, au exclamat ei. —Acesta este ZUMI? Risos a întrebat , arătând spre portret: „Polonezul care purta acest medalion era o rudă de-a ta?" — „Da, da..." — „Ei bine, atunci nu te aștepta la asta." — „Și de ce ai portretul ăla? Ah! Ha! Ești spaniol...! L-au pălmuit ; ești spaniol!" Și năvălind asupra lui, l-au sfâșiat în bucăți. A fost o chestiune de un minut. Prietenul său , cel care mi-a dat aceste detalii, a fugit îngrozit.

—Și ce s-a întâmplat cu el? am întrebat de la masa mea, incapabil să controlez acea intruziune impolitică.

Bătrânul colonel a fost surprins de întrebarea mea.

Antea părea încântată de interesul pe care mi-l stârnise narațiunea ei, spusă cu voce tare.

—Tovarășul lui Risas, răspunse bătrânul, a înlemnit a doua zi.

—Pot spune că cei doi au murit în Polonia!

—Cei doi

[LX]

<859

Bietul *Risas* avea o ură de moarte față de anumite țări și, când i-am sugerat să mă însoțească în Rusia cu Napoleon, m-a întrebat imediat : „Vom trece prin ținuturi poloneze?" „E în regulă", am răspuns. „Ei bine, nu mă duc", a replicat el. „Hai să mergem la sfârșit și apoi vom pleca." Rănit într-o încăierare, a fost dus la o casă de la țară de un anumit prieten de-al său care luptase alături de el pe tot parcursul Războiului de Independență. „În casa aceea locuiau patru femei: o mamă și trei fiice." La început, au arătat o mare caritate față de rănit și au avut grijă de el ca de un frate. „Ești spaniol?", l-au întrebat într- o franceză stricată. „Da", a răspuns Risas în același argou. „L-ai văzut pe Iwa? Îl cunoști pe Iwa?" „Iwa este în viață?" „A murit fiul meu?" (Aceste întrebări* răsunau constant în urechile lui Risas. Risas le consola pe

acele biete* femei.) „Într-o zi, în timp ce îi îngrijeau rănile, au găsit un portret sau un medalion sub cămașa lui .” Polonezele au izbucnit în lacrimi zgomotoase, exclamând de bucurie, disperare și furie sinistră. „Ești* spaniolă?”, a strigat mama . „De ce ai acest portret?”, a întrebat fiica cea mare. „De ce ești atât de palidă?”, a adăugat a doua. „L-ai omorât!”, a concluzionat cea mai mică, care era doar un copil. Și, năvălind asupra lui Risas, cele patru femei l-au sfâșiat cu unghiile în mai puțin de un minut.

Cât despre prietenul meu (care mi-a povestit despre această aventură în noaptea aceea), a fugit îngrozit.

„Și ce s-a întâmplat cu el?” am întrebat de la masa mea, neputând să mă abțin să nu mă alătur conversației.

Bătrânul colonel nu a fost surprins de întrebarea mea; dimpotrivă, a părut încântat de interesul pe care ni-l stârnise narațiunea sa, spusă cu voce tare.

—Tovarășul lui Risos, a răspuns el, a înlemnit în noaptea următoare,

—Deci amândoi au murit în Polonia?

-Amândoi..

Fabrică.

„Biata *Rita",* spuse colonelul, „a fost luată prizonieră de francezi când au cucerit Málaga și, dintr-un depozit în altul, a ajuns în nimeni altul decât Suedia, unde am fost și eu captiv, ca noi toți care nu am putut scăpa cu marchizul de La Romana. Acolo l-am întâlnit, pentru că sunt apropiat de Juan, asistentul meu de-o viață, sau mai degrabă, asistentul meu de-a lungul carierei mele . *Şi* când Napoleon a avut cruzimea de a-i trimite pe toți spaniolii care erau prizonieri în puterea ta în Rusia, ca parte a Marii sale Armate, l-am luat pe Rúas ca ordonanță. Apoi am aflat că avea o frică paralizantă de Polonia, sau o teroare superstițioasă față de ea, pentru că ne întreba mereu pe mine și pe Juan dacă va trebui să trecem prin ținutul acela ca să ajungem în Rusia." Fără îndoială, ceva grav se întâmplase cu acel om, a cărui minte nu era prea stabilă din cauza consumului excesiv de alcool, dar care, în rest, era un soldat bun și un bucătar mediocru, implicând vreun polonez, fie în Războiul Civil Spaniol, fie în lungile sale rătăciri prin alte națiuni. La sosirea în Varșovia, unde am stat câteva zile, Ritos s-a îmbolnăvit grav de febră cerebrală, din cauza panicii care îl cuprinsese de când intraserăm pe pământ polonez. Întrucât mă îndrăgostisem oarecum de el, nu am vrut să-l las singur acolo când am primit ordinul de a porni la drum. În schimb , i-am convins pe superiorii mei ca Juan să rămână în Varșovia pentru a avea grijă de el, fără a prejudicia posibilitatea ca, odată rezolvată într-un fel sau altul criza respectivă, să pornească atunci în căutarea mea cu unul dintre numeroasele convoaie de bagaje și provizii care ar urma marele grup de oameni în avangarda cărora se afla regimentul meu. (Ce surpriză a fost, așadar, când chiar în ziua în care am pornit la drum, la doar câteva ore după ce am început să mergem, a apărut vechea mea asistentă, plină de teroare, și mi-a povestit ce se întâmplase cu bieta *Risa** ! Vă spun , acesta este cel mai singular și uimitor caz care s-a întâmplat vreodată. Ascultați-mă și veți vedea dacă există vreun motiv pentru care am uitat această poveste în patruzeci și doi de ani*. Juan găsise o locuință bună pentru a o îngriji pe Risa în casa unei anumite țăranci văduve cu trei fiice de măritat, care, de când sosisem la Versailles ca spaniole, nu încetase să ne întrebe pe toți, prin interpreți francezi, dacă știam ceva despre un fiu de-al ei pe nume Iwa, care venise în Războiul Civil Spaniol în 1808 și despre care nu auzise nimic de trei ani, lucru care nu se întâmpla cu celelalte familii care se aflau în aceeași situație. Cum Juan era atât de...) Bărbatul lingușitor a găsit o modalitate de a consola și de a da speranță acelei mame triste și astfel, în schimb, ea s-a oferit să aibă grijă de Ruas când l-a văzut căzând în prezența ei, cuprins de o durere cerebrală... febră... Ajungând la casa bunei femei, și în timp ce aceasta îl ajuta să-l dezbrace pe bolnav, Juan a văzut-o cum pălește brusc și apucă convulsiv un anumit medalion de argint cu o efigie sau un portret în miniatură, pe care Ruas îl purta întotdeauna pe piept, pe sub haine, ca pe un talisman sau o amuletă împotriva polonezilor, crezând că reprezintă o Fecioară sau o sfântă din acea țară. „O, nu!!" a strigat atunci văduva îngrozitor, scuturându-l pe bolnav, care nu înțelegea nimic, letargic cum era de febră. În acest moment, fiicele au alergat și, aflând de situație, au luat medalionul, l-au așezat lângă fața mamei lor și i-au atras atenția lui Juan prin semne, ca să vadă. A văzut, așa cum a povestit,

că portretul acelei femei nu era al meu și apoi, confruntându-l, văzând că compatrioata sa nu le putea răspunde, au început să-l întrebe o mie de lucruri cu cuvinte de neînțeles, deși cu gesturi și maniere care dezvăluiau clar cea mai sinistră furie. Juan a ridicat din umeri, arătând prin semne că Nu știa nimic despre originea acelui portret și nici nu-l cunoscuse pe Risos mai mult de foarte puțin timp... Nobila înfățișare a celei mai onorabile asistente a mele trebuie să le fi dovedit acelor patru leoaice înfuriate că bietul om nu era vinovat... În plus, nu purta medalionul! Dar celălalt... celălalt! Sărmanul Risos, l-au bătut până la moarte și l-au sfâșiat cu unghiile! Din câte știu eu despre această dramă; căci n-am putut niciodată să aflu de ce avea Risos acel portret...

[EAXI]

[LADC
T]

„Încurcat în pucos înțepenit. Problema mea particulară este că s-a certat cu nepoata lui și locuiește singur, singur într-o căsuță la periferia orașului Ihidejos. Acum se spune că își dă demisia din arenă și că moare. Oh! Orbujosa pierde mult, își pierde chiar sufletul. Mi se pare că vor trece ANI și nu alții. Glorioasa noastră Spanie se sfârșește, moare, **moare** ."

tìfliwj'osa S3 de *Diciembre,*

„ Dragul meu prieten: Îți scriu în mare grabă ca să-ți spun că nu pot trimite dovezile astăzi. Tocmai s-a întâmplat o nenorocire cumplită la mine acasă... Mă cheamă... Trebuie să vin... Nu știu ce se va întâmpla cu mine."

„Era proiectul de nuntă al lui Jacinto, cumnata mea. Această fetiță, erau toate acasă. Pregătise porcul pentru cârnați." „Femeile erau ocupate cu jalele vesele ale zilelor nebunești și am văzut-o pe Perfecta cu șase dintre prietenele și servitoarele ei, ocupate cu curățarea cărnii pentru marinadă, pregătind o bucată de pâine pentru cârnați, pregătind totul și încercând să facă cârnații de sânge. Jacinto a intrat, s-a apropiat de grup, a alunecat pe un suport pentru picioare și a căzut. „O căzătură oribilă care, din cauza naturii sale monstruoase, nu m-a panicat, de fapt! Băiețelul a căzut violent peste mama sa, María Remedios, care avea o... mare..."

Am înjunghiat inano-ul. Printr-un mecanism í'atai, nanna a fost ambalată în pieptul tânărului, alravesin*. (idol cl inimă).

„Sunt consternat... Aceasta este spaniolă... Dovezile vor fi dezvăluite... Voi adăuga încă două foi, pentru că am descoperit un nou ilustru Orbajosense, Bernardo Armador de Solo, care a fost soldat al Ducelui de Osuna, l-a servit în timpul viceregatului de Portugalete și există chiar

indicii că nu a făcut absolut nimic în conspirația împotriva Vitoriei.”

XXXII.

Deocamdată e suficient să spunem că oamenii care par buni, dar nu sunt, sunt.

»ÎN nu LI Novae*.

Extras. — Aprilie 15C.

/ J f< *p* * ji i ¿j > • *

■ Am să vă dau niștevești foarte delicate . Nu mai avem Penitenciar, nu tocmai pentru că a murit, ci pentru că bietul om este atât de tulburat, atât de melancolic, atât de taciturn de luna aprilie, încât este de nerecunoscut. Nu mai există nici măcar o urmă din acel umor atic, din acea jovialitate adecvată și clasică care îl făcea atât de amabil. Evită oamenii, se închide în casă, nu primește pe nimeni, abia mănâncă și a rupt orice contact cu lumea. Dacă l-ați vedea , nu l-ați recunoaște, pentru că a devenit piele și os. Cel mai ciudat lucru este că s-a certat cu nepoata sa și trăiește singur, complet singur, într-o colibă din cartierul Baidejos. Acum se spune că își dă demisia din corul catedralei și pleacă la Roma. Vai! (Hibajosa pierde mult, pierzându-și marele latin . Se pare că vor trece anii și nu vom mai avea alta. Glorioasa noastră Spanie se sfârșește, este anihilată, moare.)

th fiíi/csci $3 tfr

„Tânărul pe care vi l-am recomandat într-o scrisoare pe care mi-a înmânat-o chiar el este nepotul dragului nostru Penitenciar, un avocat cu un pic de talent la scris. Educat cu grijă de unchiul său, are idei sănătoase. Cât de regretabil ar fi dacă s-ar corupe în această mlaștină a filosofiei și a neîncrederii!” Este cinstit, muncitor și un bun catolic, motiv pentru care cred că va avea o carieră de succes în firma dumneavoastră, la fel ca a dumneavoastră... Poate că un strop de ambiție (căci și el o are) îl va conduce în arena politică și cred că nu ar fi un câștig rău pentru cauza ordinii și a tradiției, acum că tinerețea este coruptă și captivată de cei *din elită.* Este însoțit de mama sa, o femeie cu mijloace și statut social obișnuit, dar care are o inimă excelentă și o evlavie profundă. Dragostea maternă ia în ea forma oarecum pestriță a ambiției lumești, *iar* ea spune că fiul ei trebuie să fie ministru. S-ar putea foarte bine să fie.

> Portee ta ma da expresii para usted, No só á punto fijo quó tiene; pera ello es que iws inspira cuidado. Ha

perdido el apetito en una manera alarman, y ó yo no entiendo de mal les, ó ahí hay un principiu de jactericia. Esta casa está muy triste desde que faltaro de Hosario, că llamos amos con su sonrisa și su bondad angelical. Ahora pare că există o nube neagră da noi. Poor Perfecta lo muchas habla de este nube, că a urmat a su dolor en lo religión și enjo ejercicios de la culto, que practicas en cada vez cu más emplaridad și edificacion. Travies a la dolor en lo religión y en el ejercicios de la culto, que practicas en cada más empe- plaridad y edificacion. Travies casi todo el día en la iglesia, y gusto de la gran fortuna en splendidas funciones, en novenas y manifestos brillan tísimos. Gracias a ella, el cult a recuperan 'en Orbajosa sus splendor de otros' days. Aceasta este încă o consolare în mijlocul declinului și dispariției națiunii noastre...

ílíafiana va merge la testele de las... Voi face aluzie la alte două falduri, dacă pentru că am descoperit un nou ilustru orbajosense. Bernardo Amador de Soto, care a fost soția ducelui. de' Osuna, le Hirvió în timpul virreatului ele Napales, și încă există indicii că nu a făcut nimic, absolut nimic, ei] complotul împotriva Veneției,*

NOTE

Seninătate!,

Care dig îmi dă, pe tonul ierbii bine ajegut și cu un început de vis, să ghicesc în spatele pardoselilor închise un cer mai puțin iritat, de un albastru rutilant.

Y Simt greutatea acelei mări atât de adânci asupra tuturor ființelor, asupra tuturor ființelor, și cumpără-mi tot ce am în măruntaiele lui cu o esHanguiment nedureroasă.

Y îmi amintesc cu vagitate de insomnie acel cer care era atât de luminos, atât de albastru, devine atât de calm, atât de pașnic, pe măsură ce leagănul orizonturilor se estompează...,

ieri

Î O piatră îmi dăruieşte, pe firele calde de iarbă
ridicate și cu un vis exterior, evitând în spatele
lor cele apropiate până la un cer adânc care,
limpezindu-se, orbitor. Și simt greutatea acelei
mari albăstrii pe trupul meu și pe munți, și mă
golesc toată în măruntaiele ei cu o languroială
fără durere, Și îmi amintesc confuz chiar că acea
mare ce monopolizează zonele, apoi sărută timid
apusul, precum în golf, aproape divin, sărută
Tonul jucăuș și fin, ghirlande de Viaria, ale
coastei deschise.

d'herba, agegut, i amb una sou externa
endevinar, darrera els parpres fins,
un col que, fit a fit, em enllaçava!
I sentia, d'aquell gruix,
~~Sentia, del gruix del cos~~
~~I sentia, d'aquell gruix~~, la pesantor
sobre el cos meu i sobre les muntanyes,
i buidar-me tot jo dins ses entranyes
amb un esllanguiment sense dolor.

com, dins la cala, fràgil i divina
que els blocs rosegania de la ~~roseja de la~~ costa

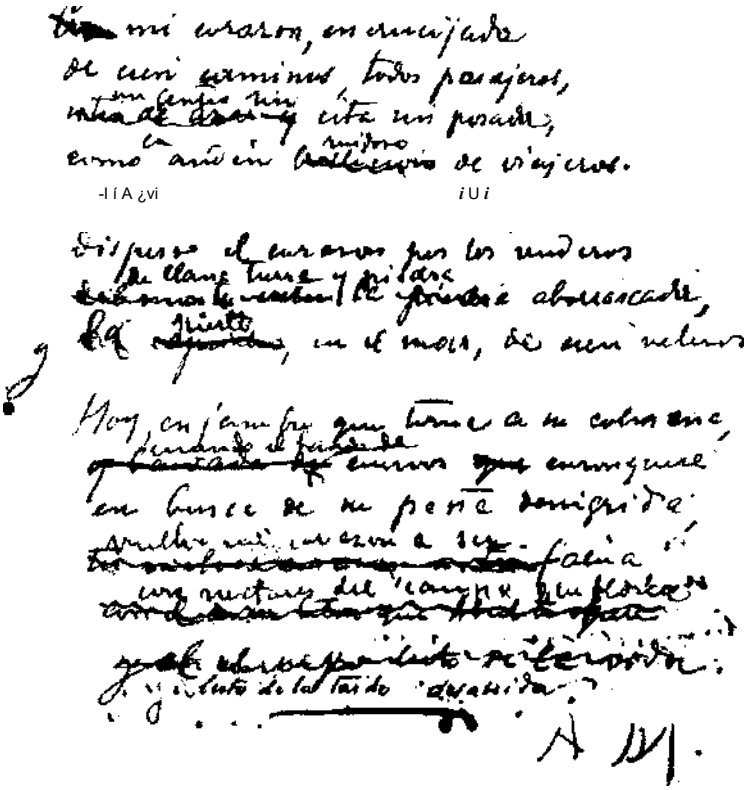
LUNG

Ce plăcere îmi face, pe firele calde de iarbă, întins și cu un somn exterior, să ghicesc, în spatele violetelor fine, un cer care, punct cu punct, ne orbește!

Și simt, din acea grosime, greutatea, pe corpul meu și pe munți,
și mă golesc complet în măruntaiele ei cu un strigăt dureros și pătrunzător.

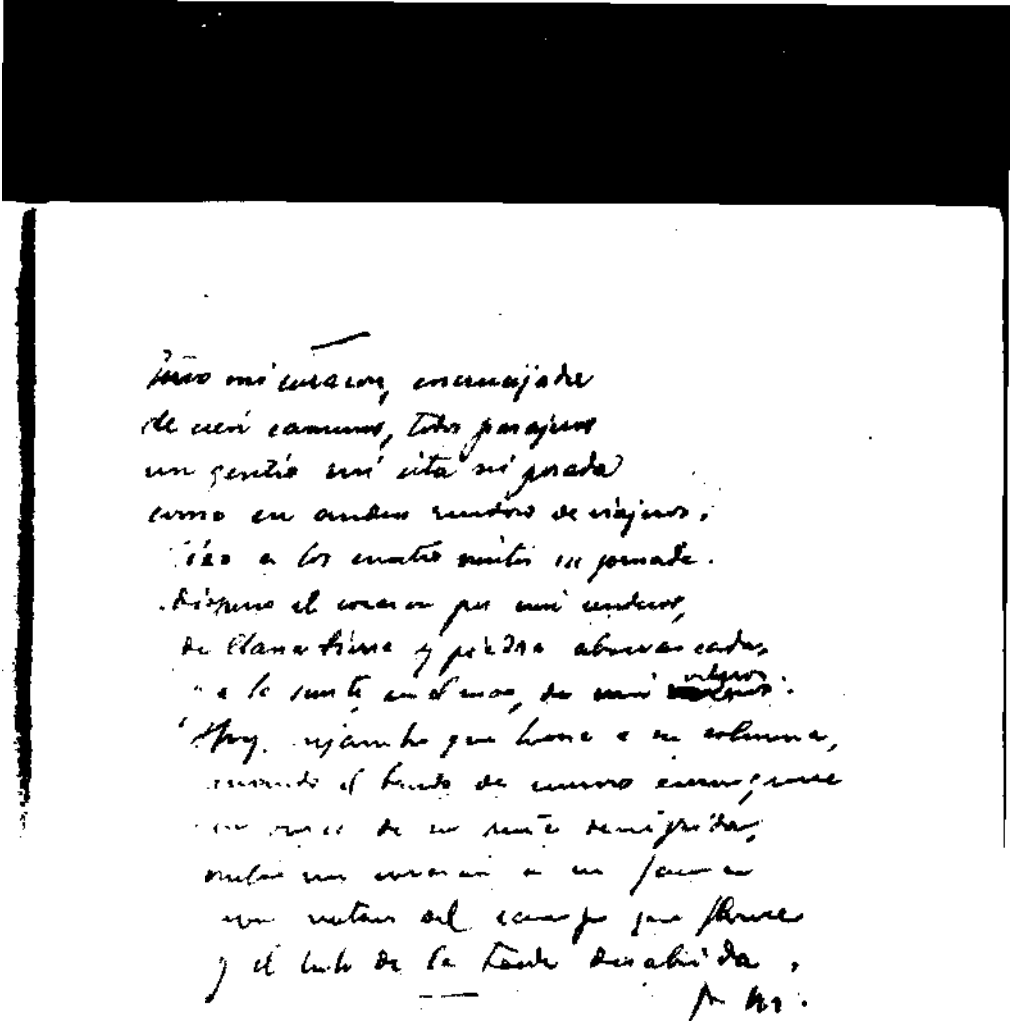
Și încă îmi amintesc vag că albastrul intens care copleșește câmpurile pălește la marginea apusului,

cum, în interiorul golfului fragil și divin, se adună valul gigantic ce ar roade blocurile coastei.



[LXXIV]

4.



[LXXV]

Da, mare, mare măreață de deliruri aurii, piele de panteră și chlamys goală, pentru atâția, atâția idoli ai soarelui, îmbătați cu carne albastră, hidră absolută, care te mușcă cu lipici strălucitor într-un tumult analog tăcerii.

Vântul se întoarce, hai să încercăm să trăim! Deschid și închid Rezerv aerul imens, Cu stâncile pot vedea valul în el. Praf! Zburați, zburați, pagini întunecate! Olas, rupte |a **~~pe ape jubiloase~~** f— *{ ai-*

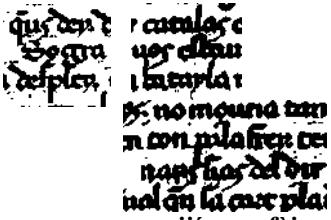
H fc'~~te~~ **~~tranqu~~**i**~~lo~~** |echo jt<los foques^X —*I*

{ Echo – donde los foques pixotean! }

/ ? 3n Imcai m la ncu rai fier, ucr uerar ml glati nd aura, if- -,^> aKUtratnThacK tnuaof. ®Ic fttx mon íógrd uciU trnor- aUK non» .unir maeccni fri- albutnïkuzt ne dora but

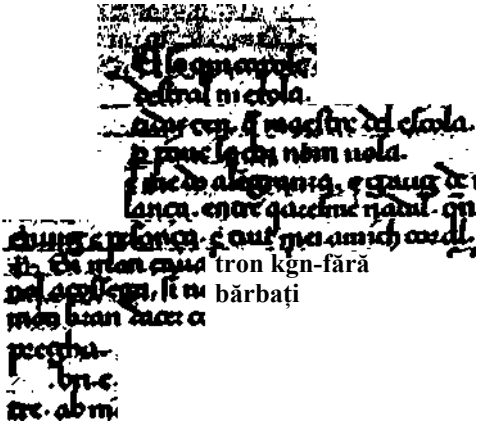
¿ ; < ltìfcc toral gtoaarqkUí rn >vna iw acy.mof malotjHraaaíp afiaîtţs atire nof.emenc acquo* «Èia no fen œnraf ao mer un a»

rcnw^tnw-qlrcw^auGn *Ô6* genul clAplucpax- itrtp. nThtyne era-ala genet: r negunalcy-n lienccitam



¿'kamaitof* c am ma leme íd feirenar.-anefq icra atïècCuâmreoy: ¡c

rnanaijícr en fàincrar^.eij but çuriofoannQtcnirojr L ._. .



mmcn .qltay nu? cu :uin tun finamcn q

tron kgn-fără bărbați

Pot să trec prin zăpadă sau foc; văd venind nici glată, nici aurel, voi cânta despre trădările care L-au făcut pe socrul meu, ■! velli tynos; nu există nicio valoare nici drept, nici rău, tărâța de ace! îi mulțumim și rătăcitorului Matagelos.

Și mai presus de toate către Gloriosul, care îmi cunoaște dreptul și dar tazos, că fiind o altă femeie nu o vede decât pe Soacra Mea, căreia îi suflu, care este cea mai generoasă și cea mai proastă aripă a lui ne înfie; și nu-ți face griji cine m * o desautrey.

II

În luna în care zăpada, freí vede venind gheața e-1 aurel, chantara! din trados qem spune Socrul meu, bătrâne tlgnos; și atunci nu există dietă sau lege, către ramura de oțel în strigă milă și către teribilul Matagilos.

E sobre tot al Glorios, que sap mos dreita e mas;razas.

10 că alți prieteni nu mă văd, dar soacra mea, prostuță!, este cea mai bună și mai proastă dompnă dintre noi; și ia aminte cine mă desparte.

Li An, men» DJ gue ZUWJL t CbaotaJBI repetat «n C, < That db C; nu» ffUóffél cu C, me* «capcăun rltííi păianjen peste bătrâna fflw soräU vlel* fff. 5 Ei erau foarte iranieni înainte de Fafcsc; the íee ZCZ>£"JJT(ti. 8 daser D; rnereet XCDD „fian 7 fer&n ZMKm.

H, *S iffjf, sau C, sau D*JKÜJ. **11 soacra lui ZWKiu. 13 din** Q* **CD£>*Jtf. H și Da,**

4. Pentru acest caz de declinare corectă în versiunea n ('Jfos Sagres ' ***) și incorectă*** **în versiunea I a copistului catalan** ***(Mon Sagre),*** **S**

5. valid și ***valid:*** **este frecventă în provensal folosirea verbului la singular acordându-se cu două sau mai multe substantive (alte cazuri în IU, 15; XIV, 32; XX, 41 etc.; cf. Varvaro,** ***Rígaut de Berbesilh,*** **p. 102, nota IB). Joíre de Foixá autorizează în** ***Regulile sale*** **să constate că, dacă pui două nominative fără vocală după verbul cu care se potrivesc, poți pune verbul la plural... și atressi poți pune verbul la singular, deoarece verbul fără vocală răspunde cazului nominativelor, precum și marii frumuseți: și prețul său domniei' (ediția Li Gotti, p. 72).**

6. Tărâțele sunt propriu-zis lama sabiei, dar în provensală, franceză și catalană veche desemnează foarte adesea întreaga sabie .

7. Levy, SIV, V, p. 141, interpretează acest vers presupunând că ***/erran*** **înseamnă „de culoarea fierului, gri" și că** ***Matagelos***

48 de ani

(Când văd iarna venind, da ,
Acum, în luna în care îl văd pe J venind.
YO care m-au ros și m-au făcut să spun „Eu, bătrânul râios; eu [ele n-au valorat niciodată nimic pentru mine”]
Sue ^-1 bătrână tifoidă; și} pentru că (nici dreptul, nici credința nu valorează nimic pentru mine), caut ajutorul sabiei de oțel și al - calului cel Mataceloso.

II. Și mai presus de toate de la Cel Glorios, care știe 1 și 0118

F â otr& dániR Ì í
[către alți prieteni] doar 6 ™ 0

soacrei mele, pe care o implor, care este f la más gentil l más ¡la mejor] y
(dama “^{SeS^de } nosotro5’ y

(oricine mă ceartă pe tema asta,
[oricine ar fi j numele unei sulițe, poate urmându-l pe Stessei, *Die BU-der,* p. 8, n. 18. Așa cum săbiile aveau de obicei nume proprii, lăncile nu aveau adesea. Această interpretare a lui Levy a fost deja infirmată de Ugolini (într-o notă la acest verset), care a dat sensul exact. Să adăugăm că Levy însuși, *Peta die.,* p. 188, consemnează *¡erran,* „cheval gris (de fer)”, iar în SIF, III, p. 487, ac. 3; „graues Pierd”. Peire Vidal citează „des triers ferrons ni bais” (364, 35; ediția Avalle, p. 70), iar Guillem de Berguedá al nostru vorbește despre un „bai fer an” în *Ara vaili un sirventes far* (XXIV, 9). *Matagelos sau Matagilos este* un nume foarte potrivit pentru un cal al lui Guillem de Berguedá, mai ales când se laudă că se luptă cu Pere de Berga; Și nu este ciudat, căci un cal al lui Girard de Fratte se numea „Matefelon”: „Li viels Girars broce Matefelon” *(Aspremont,* versetul 5026; ediția L. Brandin, I, p. 161). O mașină de război pe care Richard Inimă de Leu a fabricat-o în Sicilia în 1191 a fost botezată cu numele „Mategriffun” (cf. J. Hewitt, *Ancient Armour and Weapons in Europe,* I, Londra, 1860, p. 176).

«m Y CKONIÇM PU, B»U> xrr matador da oso e do puerco e de cavacene «eSiort, quiev de cavallo quier da pie que uingim otra mejor, Nunca rafeaos compatas* fijo, amuţea vea,

125 e may bien voa aveuiadei eon tas mas altea e majorca, Unchiul tău Don Rodrigo malac nunți te- a gufaci av «fiso kill « m-a pus în priaient, [îl vor numi trădător câți nenăscuți sunt!»

Sărut cafeneaua plângând și în locul ei la fel; cea a lui Ruy Gonsales în brațul ei? pita* «Ruy GoDçalea fix, corp foarte îngrijit**

Mirona ubi3*

dintre mafiile voastre bune, s-ar aplica un rege,

Sa IBI BÌBBI •* IHIBILM AT*T w pw «ipiMr

foarte loial domnului și un prieten adevărat,
U f*M BMBM»h»a4fl*n

mai bine tovallcro de mus decât nuneo anuí vtdt»,
BUM* MjBF UMtfcH d* Bft* — «1 «nde/taf HMțlfr

135 „Nunți proaste, tocăniță, nene Don Hedrigc; ție, te-am făcut decoabcçar, ea, te-am pus în captivitate, Hevea, finados deste mundo meaqnino, olpQFsianpira, pierdusem paradisul."

Sărut aabeța plângând și în locul ei deroea; 140 cea a lui Guetioc GonçaJeg a luat-o în brațe,

iras mq^ni, fijo, pigjj «c dsvia raí empendoti 113 voa caracteristici cUMdOf de lúa pumas TUOUCOMS « 4» l« osos, 138 quiu de «avalla qnitr de ph, mejor que ninguno otro: 124 fija, TOS nunta utUMs , ELS hAidw I muflia » 14a mn* «itse que fallwedce, e muy bien ve» sainad» avenir ca™

Da. 13$ E- gu»wU noy mriu bodan your Lio Ruy Vattțitea, 137 here fri 6¿om*T*r B a mi 5 meter en JWÚion, 13S e lo* que per aBi^r «Orí)B jnraa por a lalamar triyd^r»- lSO Eiilarijț »

be» Dorando O pdicla tffl w lagar, 130 « tamo |* d* Ruy Qatițale* catre su* ¡Uiți» « rtra>l 131 «[Fi]ü Ruy Goodales, cuerpo muy «tendido, 133 de las vuestua buenas atalas un rteydas «On *» crude vain «On *» se vain «89» vwícdttO OntigOț 1M 0 orata mejor tüivalbro drt tmaa en al rottalo no^Lo qae vos nadsa. 159 Malas bodu «i gubo vuMtro lio RnV Vosquan, 134 qoe v« fae matar, 1$ eo nd met» «t Stand» filiron e ut «uțell 157 E vas codea muerto»* 19* e *el h* t'wdido el p*ray»o>

13* Şi a sărutat capul, Aruncând suztbo-ul lui lta peste picioarele sale și l-a pus la locul lui, 140 și a luat dt Guatin

q»e V*s bMlisO. 133 Metedor do «so e do puerco od« oavajlma safo»; UC your tfo don Redigo aulas tad» v« gideot 197 to vos fico malar, ea tny ntla «n frittosi 138 teñidor lo HUMCM tpimtae par neçer Boti». 180 Stareta lui Ruy Conflrt n br>wla prüo. Iti «Fiijo Ruy GonçAtes, uerpo atât de înțelept, 188 al «flu a ŧŧu-meopa a rege u torBjTi mic coBtplfdo; 13$ hal para stOore, o bueno púa amygo, 1S4 mejor oevaUani da nm» qns ounce MU vilo, 13S [Msbs bodn v«e goba VUtSCH tia don Rodrigo: 19í o vas Aso descabeçar, aa my netto ea, oadvo, 1ST A destacradoa»; ltt el p»r sisnprt «via p«sdyda «lp«iai*a>, 140 La eabefa da Cmjio* Çonpl» aa bracca le Lnruiva,

14

„Și după ce Loto și-a făcut duelul, a zis: «Vă voi spune ce este scris pe această tablă; și anume că locuitorii din Merida au ordonat ca orașul Ilia să fie construit cu cincisprezece coți înălțime.» Și pe masă nu era nimic altceva decât asta. «Și aceasta au scris locuitorii din Merida și au pus-o pe pragul porții orașului, pentru ca toate ținuturile Spaniei să știe ce făceau.»"

Și ulterior, o tăbliță de alamă a fost găsită în Merida, scrisă pe care scria: „că oameni din multe părți au venit să construiască orașul Ilia de frică de cei din Metida; în care au descoperit că l-au făcut foarte dur și foarte sedimentar,

[10] Și au spus că au citit în vechile și sângeroasele temelii că nimeni nu ar trebui să intre în Menda când Abdartahune, fiul lui Moabi, a intrat în Spania, „că nu a fost uimit de frumusețea care era în Menda și, după ce a văzut-o, a intrat într-o biserică care era acolo și acolo era un pustnic, iar pustnicul acela a umblat în jurul bisericii și, când a ajuns într-un loc unde era odinioară un răstignit al lui Iisus Hristos, a spus: „În acest loc era un pustnic care avea o sută douăzeci de ani"

E; **rabia** *E,* **ubEadi** *M;* **al aies** *y* **ate t. £■ —56 [a ase Ci]; fide roti £, tur, M — jfl **£** *AtsV par ifnifripttniiin* **f»g, dúae" [£, dixo Ca]; q, nengum h, non E** *h* **q. niciun h, nan M, jtaterp ufando tfwJ tfi Í?r» "qwe iWiliii ¿qu" vn cobre y Ca]» — vn cobre y Ca]» — E, — 63 cruce-fici-D-£. — 64 y 65 ermíEaño E, trmitann M, — 65 e. en vn trinila M, e, vu Ermitaño E (firmaM**

[p] E d«puts que. asy emo llorado a fecho su duelo, dixot [JJ] Yo vos di» lo quo U en esta tabla y aze cscripto; aquí yaze en commo los de Merida marninoti que fezítíes d muro della de quince cubdos en alto [1] '» E en h tabla non y asía al synon SO esto* [11] E cafo fizieron cscriucnos de Metida t poner sobre]« mejor puerta de la city» por ser sabido por todas las titiras de España lo que ellos Eazian.

E dixc que faDaron en Merida vna tabla de bronz escripia que dezìa ¿y* * gen tes de muchas partes venieron a fazer k çibdat de Hilia coa miedo de los de Merida; e que fallara, que h fizieron muy toste e muy sodimene

H [M] E dix» that d leera en los fundamentos viejos c que fallara que un cmne en Meridí [1] quando Abderramea, hijo de Moabir entro en España* que viese Las bemosuras e maraulllas que suia en Merida que, desque Jas ouc vistas, que entro en una iglesia que y suia e que găsit y un hermitaño, [21] atunci când era în biserica ei în 21 de ani. derecho de un lugar donde solía so estar un crucifĩxp de Jhesu Christe, dixe: [M] ED este lugar finde yo un hermitaño que aula céniento e vicinte anos que aqui estou jen, el qual henri i taño me dix o que ante

certa VV\ — 47 dixQ futa QVA —- **48 en como htziutn d m. V*. — 45 fizieie Q; dtlh UQVV [r] [de]!/■ LP]< palmos V [r] ados** V*Í **£ falta W; ooa** AUÙ **al Q. — 50 eccriuaaas de UQV por Micompwajión dei pg, "ejcnepvtf cu de [kh] f poterli V; cobre mejor Ç» — Ji pan *er W*S Ju pertes de E. QV« — 5a dîxeron V; fallaran V, — 53 Hüila Q> VV con mi YV, Xuun QV [YV] [Jüún Q> VV] [con meda IP], tommo miedo LA—54 t que fallara repetido U fallaron VV'r fizieron Q, hirieron W' ¿ierezoci LF], finiera LT — 55 que leyera Qj fundamientQi Ç,— 56 Avdccratnen V\ Avdtrratne V, Abedawemen V, Abedawemen V, Abedawemen 7 LP; ÇV- — 58 egleds Qf şi fault V'; t que d emryt. inervo V, si care mergea V [i] < " 55 de aquella ygl. V; Eglcii* OJ d* aquel lugar V> —60 falte Ç. - • 61 ri fata V*! est» viere aqui Vi muy eremit»**

2627. Setmflbre suit qeratloa *z* fegudie 1M nogueras press the vats cupping» lag mjnbreraa vendetti sua las vițe de vie oon faljes foarfecele nu permit viței de vie să ajungă la figurine.

(2564) 2528. Eftaua don Otubre era fatiando prietenului său (l84rc)

enfajava loa vinos quales yrien dúieado yuan commo de nuevo fus cofas rrequeriendo yus pora renbrar el yujerno viniendo

(2565) 2529. Noujenbre fegudie a los puercas las laudes

cabera de vn rrobre leuavanlo en andes enpiențan al creíuelo vejlar los abesantes que con las noches luengas los días non tan grandee (2566) 2530. Mataua los puercos Dísienbre por la mañana

Au luat prânzul ca să ucidă flagelul în ceață și a fost greu să afle dimineața că era timpul pentru femeia slabă.

(2567) 2531, The citorias cabdales íecbñs de buen pjntor

Unul era din Erenles, un campion consacrat în a doua secțiune a bogatului Lavor; celălalt era din Paris, un maestru bun.

(2558} 2532. Nyñuelo era Erenles afas poco mocuelo

De îndată ce și-a deschis ochii, se afla în poala bebelușului. Mama vitregă a înțeles că era un copil puternic care voia să-și vadă mama și să-l jelească.

(2559) 2533. A trimis doi viermi care voiau să -l înece

Băiatul și-a dat seama că vor să-l omoare, a întins mâna spre ei cu mâinile goale, apoi i-a jupuit.

(257Û) 2634. Defeñt yua crinando fintiefe mu? cald

Am câștigat multe bătălii, am cucerit mulți oameni, care, ad Anteo, au mărit mult plantațiile și apoi în oçideat

(2671) 2535. Paris nabio către Elena fito acordă adulter (al 184-lea)

Ei erau în Troia, dar era din cauza durerii lor !

„Nu te răzbuna", grecii au jurat să te răzbune, toți în psalteriu

(2572) 2536. Vynjen çercar a Troja con agüeros catados

Cei dinăuntru erau fermi, întristați, erau de peste tot, pecetluiți *și* desigilați, dar *erau* delimitați.

(2573) 2537. Vopselele au lovit anii în care bibanul a durat

auje a morir Etor Achiles lo matava pero vn la villa en duro fe parava quando el termino puetto avo non te llegaos

(2574) 2638. Auje avú Archi les en cabo a morir

unde grecii au crescut calul la baftir, au avut cu mare viclenie, Troia să o cucerească, au folosit toată Troia ca s-o distrugă.

(£563) 2399. Septembrie aduce ploaia || (vine nucul, deschide butoaiele || taie vița de vie, culege perele || cu foarfece puternice de grădinărit, nu lasă copacii || să ajungă la Agüeras)

2400. Eftaua don Ochubrio || fus iniffiegos (asiendo yua como de
(2564) niieuo ¡| fus cofas requiriendo
Jua pora [ombrar |ț el inuiemo uenieudo enlajando los uinos j| que asen fa fendendo (146vo)

2401. Fecudia noiembrie || scroafelor laudele ca era dun noure ||
(2565) leuaunn io an andes
compie jan BJ crifuelo || uelar los aueçantes ca fon las noches luengas || los días non tan grandes

2402. Mataua los puercos || Dezembrio por mannana
(2566) almorzarían los tega dos (| por amatar la gana
tenie nyubla efoura || fiempre por la marmava oa es en e(tiempo || ala muy cotiina

2403. Principalele povești || datele bunului pictor, una dintre ele
(2567) fiind despre Hercule || bunul campion
al doilea panou]| al bogatului ualor celălalt era din Paris || bunul donator

2404. Ninno era Hercule || după ce micul tânăr adur și-a deschis
(2568) ochii H azis în brețuelo
Mama vitregă a înțeles că era o mică siropoasă puternică care voia să o facă pe mamă să sufere un anumit duel.

2405. Enuiaua dos fierpes || queñeno afogar entenderó lo el
(2569} ninno || que lo quieren matar □uo con las manos I] en ellas a trauar sfogo ambele]| OUO ella grant petar

2406. Defende ÿuaf criando 1 fazia ffe mu? ualiente venția
(257D) muchas ba tilas || conquerie mucha ÿente echaua a An the on || mucho auiltada miente piantana fus mojones |[luego en ocție

2407. Paris a frânt-o pe Elena [| A comis adulter mare în Troia || dar a fost pentru fu larar
(2571) non quifioron Los griegos || fofrir tan great contrario juaron de vengar fe || toate în el [alterio]

2408. Venien țercar a Troja |[eon agüeros catados eftauan los de dentro |j firmes £ agilitados
(2572) Erau de peste tot | ¡ împachetați și lazdrados, dar ei *Z* ei || eftauan eft sau ciados

2469. Loa .X. anuos paitados || que la ferea duraua auie de morir Ector | Ahile lo mataua pero aun la villa || en duro *te* paraua ca ei
(2573) termino puefto || aun non Ie llegagua

2416. Mai este Ahilea {] de fapt calul moare || the Greeks to baftir aven con gran enganno Troja to conquer o□ iorcn la por fuelo 1 todo a deftrojr
(2574)

(147ro)

<138 3) Aveți case mari, mâncați multe delicatese: bună e sărăcia mea care mă înțeapă și mă împodobește, Dar există multă companie, asta te înșeală; Pisica urinează urât într-o cabană sigură? S6SS

(3384) Cu pace și siguranță pentru bogații temători Sărăcia este bogată; bogăția este săracă;

Oamenii săraci au întotdeauna o reacție și cu frică și tristețe; fii sigur de noblețe. 3660

Mai bine le este într-o mănăstire ca să-i facă slujba lui Dumnezeu sardine sărate cu onorații proprietari, cu potârnichi la cuptor

e fincar escarnida ca și alte zone defrișate." H.H.

<1386) „Doamnă", spune bătrâna, „ce plăcere și viciu, ca cocoșul, să spui că ești vorbăreață". «Făci rău și vrei rău; alegi aceasta: și nu te învinovăți.»

(tei galla qtta felló dfafir en el muladar.

En un muladar andava estando escarbando falló çafir, ¡culpado!» espantóse el gallo, ti gallo aje vio; mañana con el fríio» mejor orne non vio; diso como sandio; 5&70

5659. p. r. său GT. 5665. e. cu o, S. 5666. D. v. $. GT. de asemenea. 5Í70- 5725; iejíQ i» SGT. 5670- A. în m S-

5673. g. și d. GT.

5655. Comen G, muchos manjares T. 5656. es û*n, S. 5657. Î. el o. m p. și T, or. a] g. G. 5658. Er> p. c cu s, G, este bun S. 5659. R.. .. p. în r. său T. 5660. T. sr cu m. el. T. 5661. este foarte nobil bogat GT. 566 a. vale ST. 5663. QJW. GT, faza Lendo T« 5667. c. și dezamăgit că Cric) Gj v. L T. 5668. galgo G, esoogetedes T. 56Ê9. enojárteles T. 5670. mu raída G, g. aujande G, g. căutând un rău T. 5671. esc. de m> T. 5672. F- un ch. atârnat T, bătut, el niciodată mv G, văzut SGT. 5673. ticălosul d. T, dcxol S.

5657. rdiíjaiici; cf, *CBattta* 133ra »la burla non ras caña» (SCHMID» p. 137).

5658. ss standing £0 pcAræti : cf. GUALTIERO ANGLICO, op. cit., vezi 16 (pauperism ditar pax opulent rnihi*. 5668. In S ¡rcJ?/o este corectarea aceleiasi maini pe

5670. *ajevto* ! o lecție foarte obscură, dar cu siguranță mult mai apropiată de cea originală a lui Passurdo mostriciattolo de G. care, pe lângă faptul că este lipsită de sens, rupe rima, și a stângacei concierò de T. 5671. temuta: «temprano, por La mañana^ (DCELC, ni 250). 5672. *jcufaidol* ; o-jd desventurado! ¡el neciol» (DCE.LC, □ 743) Nu fără o serioasă perplexitate interpretarea citată a lui COHOMINAB trebuie acceptată, deoarece este mai puțin nesatisfăcătoare decât celelalte posibile ; aceste variante ale lui G și T ar fi conjecturi diferite care ar provoca

(N 289) 290 (E 290)

De asemenea, consiliul ar trebui să-i cheme întotdeauna pe cei care știu să vorbească într-un astfel de caz; căci, după cum se spune în Franța, este de profitat cine se bagă în treburile gâștelor.

(N 290) 291 (E 291)

Cel care nu cunoaște problema și nici nu a încercat-o nu poate fi foarte priceput în consiliu și ar fi un mare pericol și o mare greșeală dacă o astfel de persoană ar fi chemată la consiliu.

(N 291) 292 (E 292)

Seneca a spus: „Artele aduc noroc dacă cei care le cunosc bine le îngrijesc"; căci niciodată nu se ceartă bine în Sfânta Scriptură, fierar, tâmplar sau cusut.

(N 292) 293 (E 293)

Segunt diz' Sânt Gregorio, deuese entremeter cada uno en su arte e en su mensure; ca non puede un filosofo, con todo su saber, gouermat una nao, nin mastel le poner.

(N 293) 294 (E 294)

Dacă vrei să construiești o corabie, caută dulgheri; dacă vrei să faci o jachetă, caută tăbăcari; meseriile sunt împărțite, drumuri și poteci: unii merg la Burgos, alții la Zebreros.

3Qot> la acea laudă] către orre. *E* / 290c mult] foarte *proem. E-*, rrebtar] culpar *E /.* 2Ç)ic pericol] perigo JV / 291 d dacă un astfel de] ora, dacă sfatul] către om. £, consilier *E /.*
292a abran] auria n N / 292c disputan] disputara E / apzd calmiero] nin *proem.* Şl; alfayate] nin *praem. E/.*
293rd diz.*] dize JVE; Gregorio] s, g eren imo E / 293d nin mastel] n. bonet EA 294a quisieres] qtiisierdes E; fer] *do NE^* nao] naos E; căutare] căutat E / 294b quisieres] interogat este E; căutare] căutat. *E /* 294c părți] separate N / 294d lui Zebreros] van praem. *IN /.*

>83

71

1584

Manuscrise: CH, p.44; 2892, f.20v; 4269, f.27; 19003, p.353; Co 74, f. Sv; PR 2801, f. 19v; RAE 22, f.107»; E, p.40; I, f.27; RM I, f.22v; RM II, p.83; Ba 147, f. 12v; S, f.62v; DG II, f.24v; BM, f.22v; HS B2362, f.27 - A / Ma A, p.226 - Aj / Sc 84-2-9, f.95v - A, // 4118, f.17v - B // 4075, f. 17 - C / HS B2465, f.260v » *Cj* // 4130, f. 26v - D // 5913, f. 78v; 4101, f. 118 - E / RM OCV, f. 72v - E, // Pentru, f. 20 - F // HS B236O, f. 134v. O // HS B2361, L155 - H

Imprimat: Fl, f. 160 - B // Vi, f. 14v; SC, p. 352; Gradin *AA*, p. 254 - A // Ho, f. 12v-I

Cu atâta diferență, cu atâta grație, strigă privighetoarea
aceea, încât bănuiesc că are alte o sută de mii în piept,
care își alternează durerea prin gât.

Și încă mai cred că spiritul se înalță (Ca în informarea
dreptului său) Să scrie despre cumnat fapta atroce Pe
frunzele acelei plante verzi.

Așadar, pune capăt plângerilor pe care le faci, Căci nici
plângerea, nici schimbarea modului tău de a fi Nu-ți
sunt interzise de cioc sau de condei,

Lasă-l să plângă singur, pe care Meduza lui l-a transformat
în piatră, căci nu-și poate publica răul, nici nu poate
schimba ceva.

Ep. Către o privighetoare 4269, HS B2362; EE (13 înăuntru în B 4 alternativ t (R 15836) / cu D-ul său 5 și încă bănuiește EE,/ [că] E 7 când scrie despre cumnatul său Cj 8 în orb E, *9* [că folosește] C¡ 18 rămâne H; speranță E, / mișcă Aj 1] pene CC, / milă A, / neagă EE, (cwr.) 12

cel care numai O

În E și E, ca despre Contele de Villanoediana. Nu este inclus, însă,* în prima ediție a *Operelor sale* (Zaragoza, 1629). (L. Rosales îl include în ediția sa din 1944; JM Rozas nu îl recunoaște în ediția sa din 1969). SC notează că a fost imitat de Marino: „Sovra l'orlo d'un rio lucido e netto / il canto seguissimo scioglea / musico Rossignout, ch'auer parea / e mille voci e mille augelli in petto". Crawford acceptă această opinie (69, p. 127). LP Thomas (239, p. 48) se îndoiește de acest lucru și sugerează că probabil ambele au fost inspirate de o sursă comună. În 1584, Marino avea doar 15 ani; pare neverosimil că ar fi scris un sonet care să ajungă în mâinile lui G. înainte de această dată. Restul sonetului lui Marino nu seamănă deloc cu acesta. În 1648 a fost tradusă în engleză de R. Fanshawe. Comentată de E. Orozco Díaz (186, p. 180).

I SC arată că trebuie să fie o imitație a lui Garcilaso, Egloga I, v.330-333: „și durerea aceea o simte / cu o asemenea diferență, / prin gâtul dulce / o vărsă", care, la rândul său, ar fi luat-o de la Virgil, *Georgics,* IV, v.511-515: „qualis populea maerensos quers ubmbra ị / amis quei sub, populea dures arator / observaos nido implis détruit at illa / flet noctera ramoque sedeas miserabile carmen / integrat el maestis late loca questibus ímplet." Sursa principală este Odiseea, XIX, 521.

10-11 SC sellala que son términos uso en un pleito, a la care une o expresie populară *tener buen pico* y *buena pluma', mudar eslanza* en términos legales sería cambiar „audiencia o tribunal donde se escucha" (p.354).

Voințe confuze și, din cauza unei reputații proaste, o procuroare. Pentru unii era a treia, pentru alții prima și o intermediară pentru banii tuturor. A vedea, așadar, cu fața aceea râzătoare, că știa asta despre toată lumea, însemna să-i mulțumești lui Dumnezeu.

<5 Nu voi zăbovi asupra penitenței pe care a făcut-o. Avea camera ei — unde intra ea singură, și uneori eu, care, fiind băiat, puteam — toată înconjurată de cranii, despre care spunea că sunt pentru aducere aminte a morții, iar alții, ca să o mustre, spuneau că sunt pentru voințele vieții. Patul ei era făcut cu frânghii de spânzurătoare, iar ea mi-a spus: „Ce crezi? Le am ca relicve, pentru că majoritatea sunt păstrate."

Existau mari diferențe între părinții mei în ceea ce privește pe cine să imit în meserie, dar eu, care am avut întotdeauna aere de gentleman de la o vârstă fragedă, nu m-am dedicat niciodată niciunuia dintre ei. Tatăl meu îmi spunea: „Fiule, această meserie de hoț nu este o artă mecanică, ci una liberală." Și apoi, după o vreme, oftând, spunea cu mâinile: „Cine nu fură..."

41, ncHnbfti : la llamíxbap 5 | itcàglir ta: iiicdhuKn CS
+2. Para.. utter nun K I teremi. criniera : primuru. teiCt/a C | primera [>ara t>1rra;y primi ini- rii tedia 5
«ri. pLiEHt : ÍDM *C* I cara: boca S
44. dar.., ÜíQSiniÁK atraerle^ »nn voluntades £

4Û, su i nn C.S I duiM.lt- Hh : adottile dia i' dtimk fila, sola £ | alXimsR VÜÍHIE:
46-7. alguna v«x S' ya. que, cuoio icOttiO yû C
47. chiedi chiquito S
4N, «feda : que CS I erao ; era C I nkeeeerias: memoria C mitene. .* que;muerte u *S* **por**
46. vituperarla, queiji&n vitti-

peretta, que en» C Le OWIXÍÍ<JH **S**
1K6M **♦íFiirrior) wrfa. «uírt. su •wciJrJtí recria para, cu. w C, ioíiô. jirc/kw E ■Sil. ahorcada:abarcadas CS | y : um S I fi miioai Ú**
51-2. Estas termo... « eaJvaa;Con el recuerda deste acanAtjfr a ÏQ» qUc bi«a quiero qne, pura que et? libren delias, vivan «Mi la bürta sobrt ul liombro, de suerte que, ni aun con minimos indícaos» se lea averigüen Lo que hicieren*' E 52- dústeeide ¿aton C
55. apliqué:ni *add CE*
CT. merini»: mecánico *C* **I a: u* E**
56. QnhnrEl que S

nedumerit» [oíros ;w7iíüna: țuoJ /o *de mient-*

43 de troși și [ ] sau numele *său* original Alcahueta. Pentru unii era a treia, pentru alții prima și cea mai scumpă dintre toți; să văd apoi cu o față de râs că a auzit asta de la toți era ca și cum aș fi mulțumit lui Dumnezeu. <- -

Erau mari diferențe între părinții mei în privința cine mă va învăța **meseria** . Dar eu am avut mereu gânduri de a fi hoț încă de mic, nu m-am apucat niciodată de una sau ALTA . Tatăl meu îmi spunea: „Fiule, această meserie de hoț ESTE O artă mecanică, dacă nu chiar liberală." Și după un timp , oftând, spunea: „Cine nu fură în..."

38»

IMPUEICSJ **P, 232, P, 164 ■ A» AT 50 = B. / fforn, 2.**[CXCII CXCIII CXCIV]**parte, p. 226 = E / £nfrein&** *al lui Pere de Examina,* **în cadrul me» MP 108, f. 138 = F.** ILR **rita. a Astrina Muta w utm incacia de text*)**

MANtiscanos: 4117, f. 362 - C/18405, f. 34 - D / 83+39, Colombina, í, 319 = C,

Textele **BDE „sunt similare între ele prin cedarea în omneita versetelor" 49-60 şi prin unele variante foarte importante. Pere B ae se separă în otfta la óoittcldr cu A. ÎF eo tm vorbire mică pusă în gura lui don Pedro care o curtează pe doña Ana.) Textul C prezintă, pe de altă parte, versetele** OMISE **în BDE** [, dar] **le încorporează în numeroase variante relevante, deci va proveni dintr-un primitiv complet mai bun decât cel** *care a originat DEiy şi* **B modificat. Dar toate diro** *MI, **eTÎdeotcnxmtc, sunt mai vechi, iar A oferă ultima versiune. Comparaţi-le doar versetele 1, 8, 28 etc.**

(Textul G oferă doar strofele 49-60 şi ÓS-ÍS, cu următorul avertisment: „Nu este inclus în întregime, deoarece este aproape acelaşi lucru în operele lui Quevedo, spre deosebire de alte strofe*; există doar unele diferenţe* în strofa a cincea şi sfârşitul celei de-a şasea. Ceea ce este inclus aici este din originalul lui Querceta, iar în operele sale este variat pentru o mai mare decenţă. Doar strofa a cincea şi ultima celei de-a şasea sunt incluse aici).

DATĂ, **Versiunea £ trebuie să fie anterioară anului 1611, data părţii a 2-a* din Isa Fiores.** ERORI, **D: 1** SWJÉO: 4 **flori rimo*; 8 umbră* ramurilor; 9 deja miau** OMISÍOMES. **BD: 49-60; Ei 32; 49-60.**

ADDICTOWTS. **F: 4 ŞI V. în spatele 56; 8** TT, **în spatele» de) 64.**

Textul lui -*d*-

CHEMAŢI AmCNTÀ PE **CÂMP ÎNTR-O PROVOCARE PLĂCINTĂ DE IUBIRE**

CÂNTEC

Ei bine, primăvara ştearge încruntarea anului şi vara zâmbitoare redă pământului culorile sale şi unde am văzut zăpadă, vedem domnii, iar plantele îmbrăcate se bucură de vieţile verzi şi, la glasul păsării pictate, ramurile umbrite şi pajiştea, vino, Ambita, căci vreau să te văd mai întâi, ca să poţi plăcea ACESTEI câmpii mai mult piciorului tău alb decât soarelui de vară.

Vino; ai interzis oglinda acestei fântâni, aşa că eliberează curentul

---

Eric RArx. Ctmctón «rmcwflw B / Q&stfi^p C / ri ¡a Primútero. Cunriái D / Sties o ¿a FWma-iero, C.

CXCIII**PIMB ia", primăvara, anul încruntarea B / Pae* deja abri) ia din timp oefiu C / Ei bine ¿rita. Friturera ai timpului d DEF**

* **unde vlmoe B / şi unde GF / şi unde DE**

* **geme sus C / de verdee L>**

[ramurile] **umbresc şi C** *ƒ* **umbresc ramurile şi E**

■ **rol, Attinta BCË / sal, doamna Ana F**

[CXCIV] **fructele tale* B / fructele tale C**

[moale] **BCEF / picior frumos C**

[u] **Sel, prin xtrte către BCDEF / din sursa E**

[14] **care eliberează curentul BODE al CZ**

din captivitatea lichidă a râului, pierzându-și numele, sporește-i râul. Apele ce-au trecut te vor auzi prin această pajiște plângând că nu te-au văzut, cu tristețe;
o mai mult în care vei privi frumusețea ta, vei vedea râsete vesele și cum le grăbesc, murmurând despre cele dintâi, ca să se poată bucura de cele viitoare.

Dacă soarele arzător și pur te ține în loc, vino, căci te asigur că dacă te ofensează, îl vei învinge curând, căci el folosește lumina și tu focul; dar dacă preferi umbra,
Pe acest covor verde, o viță de vie are un ulm foarte gros (nu știu dacă ar trebui spus că este îmbrățișată sau închisă) și umbra acelor ramuri îi va da Lamașii noștri,
fie că o spun în îmbrățișări sau în închisori, invidiază ulmul sau patimile vița de vie.

Vino, căci privighetoarele te așteaptă, și cele mai fine sunete, ca să le poți auzi, dulce tiran, 40 încetează să cânte dimineața.
Vom avea porumbei invidioși, căci, văzându-ne bogați în glorie și plăcere, vor imita buzele ciocurilor:
#5 vom învăța din singurătatea și certurile ei* și, în schimb, ei vor învăța din legăturile noastre gingășiile vocii ei și îmbrățișările condeiului ei»

d CAUtJutfio E / rigid de la rece DE
[14] veri* de F
[aa] les d*n DE /]«[»] F
[44] monuurando D / La euene BDEF
[a] * sel, (picior BCDEF
[91] pentru că < luptă cu lumina și tu cu focul BCDEF (că L Cj păcătuiește B; [el] F>
[la] un ulm BC
® [a] ni jé D / pârjolit B
[54] de nuanțe de F
[s] * poate da atiesto* BCDE / ei/ele vor da F
[30] deja le» F / yi le numesc ibraxot CD (Lslbraso» D} / deja le numesc îmbrățișări E / deja închisori C [s] * etrradú BDE
[ar] Sed, că F
[41] esmdîoMi BE
porumbei îndoielnici BQ)EF
[49] de dragoste și C
[47] învățăm] BC

O, dacă ai sosi, cât de tandre,
la zgomotul acestei fântâni, am petrece orele și vânturile CU suspine și accente muzicale] Respirația ta ar bea în luptă arzătoare
care s-ar egala cu stăpânii acestui pământ și cu stelele ce luminează cerul și s-ar pecetlui în ochii tăi, mândri de pradă, și în obrajii tăi neegalati, atât de frumoși,
fără pajiște, dori și fără ureche, stele.

Aurora albă ne-a găsit aici râzând, când Hora;
O, noapte, veselă, când în cer și pe pământ atâția ochi se deschid și se închid.
În fiecare clipă eram un nou iubit și iubit; și astfel viața avea o asemenea fermitate, moartea un obstacol și o suspendare; și gurile noastre vedeau,
T0 în grămezi din aceste roci,

„În YÍDiç» CFG
la zvon râde C / il «cm G

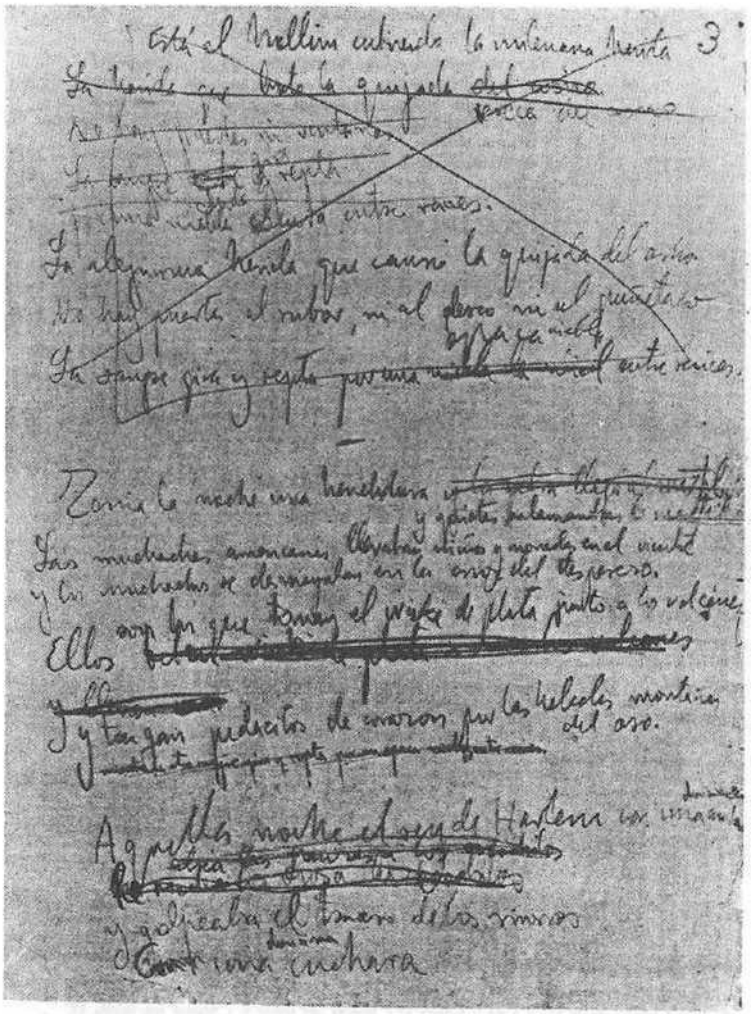
aerul* şi LC / am gratifica aerul şi sărutările » nu în vise nici în accente CG / eu «răpire* de iubire şi sentiment F şi atâtea ţi-aş spune CFG (dkrU F) că aş egala CFG cu trandafirii pe care i-ai văzut acest râu CFG (văzuţi în F) şi stelele pe care ni le arată delo CFG. F coAtindă:

„Sare" va ieşi în competiţie cu o zi înainte de ziua respectivă, pe care s-ar putea să o aveţi, „belli tirana" pentru ucenicul luminii „dimineţii".

căci îţi voi săruta ochii CG (îţi voi săruta G) obrajii mai mult decât buburuzele zorilor C / şi pe obrajii tăi (nu există egal) aşa G pajişte cu gin, trandafiri CG voi găsi aici F noaptea veselă EF Voi deschide atâţia ochi câţi în ef se închide F. CoWífKía chili;

Fură-ţi din sân seiul, fiinţa lumii, stăpâne; lasă rapurile să se îndrepte spre abis şi ochii tăi să emane spre soarele însuşi" că din producerea de Borse şi inventarea de culori, dacă ai ieşi mai devreme în această singurătate, apriliele ar avea pentru pălăvrăgeală.

Serena» fiecare BCDEG
şi 3$i voi găsi în ECÈG / şi în tine vei găsi D / fermitate atât de unită C / fermitate atât de înaltă DG înşelăciunea morţii ECDEG / [şi] G căci ei vor vedea BODE-ul nostru G din aceste pietre alias BCDEG



[XCII]

L.

(Funginea acoperă rana străveche)
maxilarul uscat al măgarului
Nu există uși sau ferestre.
tur
Sângele [dintre] și indoiala care se târăște[?]
printr-o ceață întunecată printre rădăcini.
Rana veselă provocată de maxilarul măgarului.
Nu există uși către roșeață, nici către dorință, nici către ceața opacă a loviturilor cu pumnul
Sângele se învârte și se strecoară printr-o [ceață ca mierea] printre rădăcini.

Noaptea a avut o crăpătură (și iedera a ajuns la catarg)
și încă salamandre de fildeș.
Fetele americane purtau copii și monede în burtă, iar băieții leșinau pe crucea întinderii, ele sunt cele care beau whisky-ul argintiu lângă vulcani
Ei [beau whisky argintiu dacă merg la vulcani]
(și ei cară noroi)
Și înghit bucăți de inimă prin munții înghețați ai ursilor. (În timp ce celălalt sânge se învârte și se târăște printr-o ceață opacă, printre rădăcini.)

foarte dur
În noaptea aceea, regele din Harlem cu o lingură (a tăiat burțile crocodililor)
[Eu] Lee le-am scos ochii crocodililor.
și a lovit fundul maimuțelor
foarte dur
Cu o lingură

a pâlniilor, a răzătoarelor,
de pene de praf și cratițe din bucătării.

O, Harlem! O, Harlem! O, Harlem!
Nu există nicio angoasă comparabilă cu roșiile tale asuprite, cu sângele tău tremurând în eclipsa întunecată, cu violența ta purpurie surdo-mută în întuneric, cu marele tău Rege închis într-un costum de portar.

Noaptea a avut o crăpătură
și încă salamandre de fildeș.

---

pământuful și
29-30 Dna.: greblele *și cratițele* de bucătărie
PF: răzătoarele, pământuful și cratițele din bucătării.
32 FG, OCL, N: ochi/roșii
33 Dna., PF: a eclipsei dumneavoastră/a eclipsei
surdo-mut în 11 lumini slabe
34 Dna.: un granat de violență *cu acoperit de funingine și lemn de santal*
35 Dna: într-un costum/purtând un costum
FG, OCL, N, S: rege/Rege
[36-39] în două faze de scriere, ambele fiind abandonate:
(către)
„1 *Funinginea acoperă rana străveche și uscată a măgarului*
f" [1] *Rana care a ieșit din maxilarul măgarului.* Nu există *uși sau ferestre.*
îndoială
[J La sanare urcă și se târăște printr-o ceață întunecată printre rădăcini]
(b)
Funinginea *acoperă rana străveche* , *rana trădătoare cauzată de maxilarul măgarului* . Nu există *uși către roșeață, nici către dorință, nici către lovitură.*
Îndoială de furie
t* [1] *Sângele se ridică și se strecoară printr-o ceață opacă între versetele* 36-37 Ms,: un singur verset —
încă salamandre de fildeș, Noaptea avea o crăpătură și *iedera a venit la fildeș* N, S: un singur vers.

OBSERVAȚII ASUPRA PLĂCILOR

FOAIA I

Trei fragmente din manuscrisul £ (Salamanca, Universitatea, ms. 2663) al *Cărții Bunului Antor,* foliile 79r, 19 vy 5v. Acestea sunt cazurile studiate la paginile 55, 127, 130.

PLĂCILE II ȘI III

Foliile 129v și 130r ale manuscrisului 5 (Madrid, Biblioteca Națională, manuscrisul 6376) al operelor lui Don Juan Manuel. Observați lecțiile *conținute* și *cuprinse* în Tabelă (vezi p. 167) și lipsa de continuitate dintre sfârșitul Cărții *Stărilor* (fol. 129v.a) și începutul Tabelei și dintre Tabelă și prologul *contelui Lucanor.* Într-o altă aranjare, Tabela ar ocupa un folio complet.

PLĂCILE IV ȘI V

Foliile 130r și, respectiv, 154r ale lucrării *Cancionero de Baena* (Paris, Bibliothèque Nationale, ms. în special 37) conțin copii, în mâini diferite, ale acelorași lucrări de Gómez Pérez PatiBo (sau Patino). Erorile făcute de ambii copiști sugerează că niciunul dintre aceștia nu este *textus descriptus,* în copie directă sau indirectă, a celuilalt.

PLĂCILE VI ȘI VII

Paginile 5 2v și «f 3r» ale preliminariilor Operelor *lui Garcilaso cu Adnotări de Fernando de Herrera* (Sevilia, Alonso de la Barrera, 1580). Printre *erorile observate* se numără erori mixte datorate tipăririi, erori ale lui Herrera și modificări notabile ale autorului.

PLĂCILE VIII ȘI IX

Foliile 142v și 143r ale manuscrisului *S* al ofrandelor lui Don Juan Manuel, cu exemplul XIII din *El Conde Lucanor.* Spațiile goale de la sfârșitul fiecărei povești erau destinate miniaturilor care „copiau" exemplul.

PLĂCILE X ȘI XI

Foliile 14v și 15r ale ms. P (Madrid, Academia Regală Spaniolă de Limbă, ms. 15), cu același exemplu XIII din *El Conde Lucanor.* Observați modernizările scrisului de mână ulterioare (vezi p. 164), unde se menționează cazul *Sendebar* în același manuscris).

PLĂCILE XII ȘI XIII

Foliile 22r și 22v ale ms. *M* (Madrid, Biblioteca Națională, ms. 4236), cu exemplul XIII din *El Conde Lucanor.*

PLĂCILE XIV-XVI

Foliile 24v-25v ale ms. *H* (Madrid, Biblioteca Academiei Regale de Istorie, ms. 9-5893-E-78), cu exemplul XIII din *El Conde Lucanor.*

PLĂCILE XVII-XIX

Foliile 27r-28r ale ms. *G* (Madrid, Biblioteca Națională, ms. 18415), cu exemplul XIII din *El Conde Lucanor.*

PLĂCILE XX ȘI XXI

Foliile 61 și 62r ale ediției *El Conde Lucanor* pregătite de Argote de Molina (Sevilia, Hernando Díaz, 1575). Argote a modificat în mod conștient ordinea exemplelor. Capitolul XXXIII corespunde exemplului XIII.

PLĂCILE XXII ȘI XXIII

Foliile 18v (Planșa XXII) și 23v și 24rb (Planșa XXIII) ale *Cancionero de Baena.* „Dezír al finamente del dicho señor rey Don Enrique", care este întrerupt de desfacerea unui ascendent la *sfârșitul* celei de-a doua coloane a foliei 18v, continuă în a doua coloană a foliei 23v și se încheie în prima din următoarea. Vezi p. 166.

PLĂCILE XXIV ȘI XXV

Foliul 203va (Planșa XXIV A), foliile 202v.ft și 203IA (Planșele XXIV A și XXV B) ale unuia dintre manuscrisele lucrării *La gran conquista de Ultramar* (Madrid, Biblioteca Nacional, ms. 1920); și folioul 203v.a al *editto princeps* (Salamanca, Hans Giesser, 1503). Textul tipărit îmbină, prin schimbarea ordinii, descrierea „șarpelui", modernizând un text al operei în versiunea sa definitivă. Vezi p. 162.

PLĂCILE XXVI-XXIX

Textul reconstituit de Flores din paginile 26lv și 262r (plăcile XXVI și XXVII) ale *edito princeps* a lui Don *Quijote* (Madrid, Juan de la Cuesta, 1605); și textul fără epigraf din aceeași ediție în starea sa originală (plăcile XXVIII și XXIX), o ștergere datorată compilatorului paginii Kk, astfel încât materialul manuscris să se încadreze exact. Epigraful apare, însă, în Tabelul Capitolelor (care este cel pe care Flores îl include în reconstrucția sa). Vezi p. 188.

PLĂCILE XXX ȘI XXXI

Pagina 485 din *Rimele lui Lupercio și Bartolomé Leonardo de Argen tóla* (Zaragoza, Hospital Real, 1634). Acestea sunt două ediții din același an, pe o singură față, care încearcă să reproducă exact modelul, probabil cel din placa XXX.

PLĂCILE XXXII ȘI XXXIII

Reproducere a unei foi libere, fără locul sau anul publicării. Planșa XXXIII prezintă recto-ul foii, iar plana XXXIV prezintă verso-ul, înainte de pliere. Foaia aparține colecției Bibliotecii Naționale din Madrid *(Foi poetice gotice ale Bibliotecii Naționale,* Tezaure bibliografice, Madrid, 1957, II, nr. LXV, pp. 155-160).

PLACA XXXIV

Folio 96v din *Cartea Fundamentelor,* autograf al Sfintei Tereza (El Escorial, Bibliotecă). În funcție de tipul de eroare de la rândul 2, este fie originalul, fie o copie.

PLACA XXXV

Pagina 226 din *Cântarea spirituală* (Sanlúcar de Barrameda, Cotí ven to al Carmeliților Desculți), cu corecturi autografe ale Sfântului Ioan al Crucii, care a scris pe copertă: „Această carte este o schiță care a fost deja curățată".

PLĂCILE XXXVI ȘI XXXVII

Foliile 11 IV și 112r din ms. 3902 al Bibliotecii Naționale din Madrid cu procesul de creare a unui sonet adresat lui Don Pedro Portocarrero de către un anonim *(cca.* 1580).

PLĂCILE XXXVIII ȘI XXXIX

Recto și verso ale unei fâșii de hârtie legate între paginile 317 și 318 ale manuscrisului 3888 din Biblioteca Națională din Madrid și pagina 323 a aceluiași manuscris. Pe fâșie se află ciorna autografă a Odei XXXIII de Francisco de Medrano. Pe pagina 1 se află copia curată a textului cu unele modificări, care nu reprezintă încă starea finală a poemului (vezi, pentru variante, Dámaso Alonso și Stephen Reckert, *Vida y obra de Medrano, II, Ediție critică,* Madrid, CSIC, 1958, pp. 285-287).

CEARȘAF XL

Autograf al operei *La dama boba* de Lope de Vega (Madrid, Biblioteca Nacional , ms. 14956, p. 57). Manuscrisul este un original cu puține corecturi , deși pe pagina reprodusă, Lope a corectat textul cu o nouă formulare.

PLACA XLI

Autograf al unei pagini din piesa religioasă de Calderón, *La humildad coronada* (Madrid, Biblioteca Nacional, Res. 72, folio 27v). Acesta este un original cu corecții ulterioare pentru adaptarea lucrării la reprezentație .

PLACA XLII

Ciornă autografă a primei versiuni a unui sonet de Quevedo (Londra, British Museum, Add. 12108, recto al paginii de gardă din spate).

PLACA XLIII

Pagină autografă din *Eroul* din Gradati (Madrid, Biblioteca Națională , ms. 6643, folio 38v). Se pare că este un original cu corecturi *și* nu o schiță. Vezi Miguel Rometa-Navarro, *Studiu al autografului din «Eroul» din Gradati,* Madrid, CSIC, 1946.

PLACA XLIV

Sonet autograf de Fernando de Herrera (Madrid, Biblioteca lui Don Antonio Rodríguez-Moñino). Exemplar foarte atent, cu ortografia caracteristică a ppetei. Vezi A. Dadd Kossoff, „Un alt autograf de Herrera; Două variante de sonete", *Hispanic Review,* XXXVIII (1965), pp. 318-325.

PLĂCI XLV-XLVII

Textele tipărite sunt din *Las obras de Boscin y algunas de Garcilaso de la Vega* (Barcelona, Carlos Amorós, 1543); manuscrisele, din codexul Gayangos (Madrid, Biblioteca Nacional, ms. 17969, foliile 107v, 309v, 116r). În unele cazuri, ca în planșa XLV, manuscrisul oferă versiuni timpurii ale poemelor lui Boscán (vezi Antonio Armisen, *Estudios sobre la lengua poética de Boscán,* Universidad de Zaragoza, 1982). În planșa XLVI, există o clară *lectio diffidlior* în textul manuscris („verdes ouas" versus „verdes hojas") în versetul 109 din Egloga III (vezi A. Blecua, *El texto de Garcilaso,* Madrid, Insula, 1970). În planșa XLVII, textul scris de mână oferă ceea ce consider o versiune timpurie, cu interpretări care permit corectarea erorilor din textul tipărit. Conform lui Aldo Ruffinatto („Garcilaso senza stemmi", *Ecdotica e testi ispanici,* Università degli Studi di Padova, 1982, pp. 25–44), manuscrisul Gayangos ar fi un *codex descriptus* al *editio princeps,* cu erori și inovații ale copiștilor și fără valoare pentru reconstrucția textului. Prezint variantele sonetului din editio princeps în *Mb* (Madrid, Palacio Real, II-B-10), în AÍÍBJ, adică manuscrisul folosit de El Brocense în ediția sa adnotată a Operelor *lui* Garcilaso (Salamanca, 1574) și în *Mg* (manuscrisul Gayangos): 2. con lagrimas le sta MgMb. 3. cosa de la qqal sabe que c. Mg. 4. Mg trebuie dublat; Mb trebuie dublat. 6. Luați în considerare alergările d. și Mg, 7. Îndeplinindu-și dorința în detrimentul său, Mg îl cere pe MbM(B). 8. și] *om.* MgMb; rău] plângând MgMb. 9. Bolnav și nebun] bolnavul meu Mg. 10. El te întreabă] pe tine (este Afg) mă întreabă pe mine pe MgMbM(B). 11. a] *om.* MgMbMfB); muritor] rău MgMbM(B). 12. Cere-mi-l M(B),

PLĂCILE XLVIII ȘI XLIX

Traducerea Psalmului 41 de Fray Luis de León (Barcelona, Biblioteca Universitară, ms. 161, foliile 297v-298r). După cum se poate observa, co- copistul a găsit o altă versiune a textului și a introdus variantele, tăind variantele originale. Acest lucru produce anumite tipuri de contaminare care pot da naștere la versiuni intermediare false (vezi p. 119).

PLĂCILE L-LVII

Un pasaj din *Republica Literară* (Madrid, Biblioteca Națională a Spaniei, ms. 6436, foliile 9r-9v) cu presupuse corecturi autografe de Saavedra Fajardo (planșele L-LI); parte a aceluiași pasaj din *editia princeps* care, cu titlul *Juizio de Artes y Sciencias* (Madrid, Julián de Paredes, 1655), a apărut sub numele lui Don Claudio Antonio de Cabrera (planșele LI1-LV); și din ediția care, cu titlul de *Republica Literară* (Alcalá, 1670), a fost publicată sub numele lui Saavedra Fajardo (planșele LVI-LVII). Ambele ediții derivă, printr-un subarhetip pierdut, din manuscris cu corecturi. Prin urmare, acestea sunt ediții descriptive , și totuși se observă adăugarea celor trei muze în ediția din 1655, opera unui corector care a observat eroarea din arhetip. Observați, de asemenea, cum în manuscris omiterea celor trei muze — care trebuie să fi fost în mod necesar în original sau în ciornă — apare în locul schimbat de copist (linia 4 din folio 9v).

PLĂCILE LVIII ȘI LIX

Un pasaj din *Republica Literară* în prima sa versiune (Madrid, Biblioteca Națională, ms. 7526, folio 626) și în versiunea finală publicată la Alcalá în 1670. Observați diferența de *stil de scriere* dintre cele două versiuni. Prima pare, în opinia mea, a fi scrisă de un autor mai vechi decât Saavedra; a doua, de un autor mai tânăr. Atribuirea către Saavedra are toate semnele unui fals.

PLĂCILE LX-LXIII

Un pasaj din *El extran/ero* de Pedro Antonio de Alarcón, care a apărut într-o versiune în *El eco de Occidente,* Granada, 1854, p. 149 (placa LX); într-o a doua versiune în *El Museo Universal,* 1859, III, p. 21 (planșa LXI); iar în cea de-a treia versiune tipărită în *Historietas Nacionales în 1881 (planșe LXII-LXIII). Cele trei pasaje din studiul lui José F. Montesinos, Pedro Antonio de Alarcón,* Zaragoza, 1955, pp. 73-77, sunt reproduse — cu montaj.

PLĂCILE LXIV-LXIX

Finalul romanului *Doña Perfecta* de Pérez Galdós în autograf (Las Palmas, Casa

Museo Galdós); în prima ediție sub formă de carte (Madrid, J. Noguera, 1876); și în prima cu finalul definitiv (Madrid, La Guirnalda, 1876).

FOI TXX-I.XXH1

Trei versiuni ale unei poezii de Guerau de Liost. Prima (planșa LXX) a apărut în *Attuari dels Jocs Ploráis* din 1908 (Barcelona, La Renaixensa, 1908); al doilea (planșa LXXI) în *La Montanya d'Amathystes,* Barcelona , 1908, p. 107; A treia versiune (planșa LXXII) este reprezentată de autograful (Barcelona, Biblioteca de Cataluña, Arxiu particular Jaunie Bofill i Mates), ale cărui corecții au fost transferate în ediția revizuită (planșa LXXIÏI) a *La Montaftya d'Amathystes,* Barcelona, 1933, p. 105.

PLĂCILE LXXIV ȘI LXXV

Schiță și original al unei poezii de Antonio Machado în *Los Complementarios* (din ediția critică de Domingo Ynduráin, Madrid, Taurus, 1972, I, unde este reprodus facsimile-ul).

PLACA LXXVI

Ultima pagină a corecturilor traducerii lui Jorge Guillen a *romanului Cimitirul marin,* cu corecturile poetului.

PLĂCI LXXVII-LXXIX

Două poezii manuscrise de Guillem de Berguedá (Barcelona, Biblioteca de Cataluña, ms. 146, folio 124v), și ediția critică, cu traducere, de Martín de Riquet *(Guillem de Berguedá,* Abadía de Poblet, 1971, II, pp. 48-49), a primelor două strofe ale primei dintre ele, într-o probabilă dublă redactare de către poet însuși. Pentru redactarea I ia ca bază *Sg* (reprodus în planșa LXXVII), iar pentru redactarea II ms. *A* (Roma, Biblioteca Vaticana, ms. lat. 5232). Observați cum rezolvă Riquet problema celor două redactări, în text și în traducere, culoarea lingvistică a manuscriselor și cunoștințele multiple și specializate pe care un filolog le necesită pentru adnotarea unui text și interpretarea corectă a acestuia.

FOAIA LXXX

Reconstrucția Cântecului *Infanților din Lara* de Don Ramón Menéndez Fidai *(Relicve ale poeziei epice spaniole,* Madrid, Espasa-Calpe, 1951, p. 209), cu ajutorul prosificărilor Cronicii din *1344* în versiunea *A* (Ai în planșa următoare) și cu interpolările din *a treia Cronică generală* în versiunea B.

PLACA LXXXI

Pagina 65 a ediției lui Diego Catalán Menéndez Pidal și Soledad ' a lui Andrés Castellanos din *Cronica din 1344* (Madrid, Seminario Menéndez Pidal și Editorial Gredos, 1971), The mss. Ai și 17 reprezintă două ramuri ale arhetipului, traducere a originalului portughez pierdut; Ai și *E* sunt ramuri ale arhetipului primei versiuni portugheze; *U, Q, S, V, H* ramuri ale sub-arhetipului castilian al refundarii portugheze *(ca.* 1400), dintre care *L, P, C r Li* și *Ex* sunt reprezentanți în această limbă.

PLĂCILE LXXXII ȘI LXXXIII

Paginile 442-443 din ediția lui Raymond S. Willis, JR. a *cărții „Cartea lui Alexandru",* Princeton University Press, 1932. Ms. *P* (Paris, Bibliothèque Nationale, ms., în special 488) are mai multe caracteristici castiliene, iar Ms. *O* (Madrid, Biblioteca Nacional, V.' 5-10) caracteristici leoneze. Willis realizează o ediție paleografică în care se limitează la adăugarea numerotării strofelor, a fiecărui manuscris și a lucrării în ansamblu.

PLACA LXXXIV

Pagina 271 din ediția lui Giorgio Chiarini a lucrării *Libro de Bue' Amor r* (Milano-Neapoli, Ricciardi, 1964). Aparatul critic este alcătuit din trei secțiuni: variante adiafore — din ramura 5 sau ramura *GT —; leationes singulare,* inovații și erori; note privind selecția variantelor, interpretare, surse etc. Variantele de ortografie și vocabular sunt publicate la sfârșitul ediției.

PLACA LXXXV

Pagina 183 din ediția lui Germán Orduna a operei *Rimado de Palacio* (Pisa, Giardini, 1981, *2* vol.), cu aparat pozitiv de variante. Orduna oferă un text mai conservator în ceea ce privește ortografia *și* accentuarea decât cel al lui Giardini. Notele critice apar în vol. II.

PLACA LXXXVI

Paginile 256-257 din ediția Biruté Ciplijauskaité a *Sonetelor* lui Góngora (Madison, 1981). În text, acesta reproduce ad litteram manuscrisul lui Chacón, realizat sub îndrumarea lui Góngora, așa cum notează compilatorul. În edițiile tipărite, *Pl* reprezintă *Plores* de *poetas ilustres* (1605); *Vi,* ediția lui Juan López de Vicuña (1627); *Ho,* cea a lui Hoces (1633); *SC,* ediția adnotată a lui Salcedo Coronel (1644); și *Gracián AA,* Agudeza *y Arte de ingenio* (1648). De remarcat atribuirea falsă lui Villamediana în E și *lipsa* variantelor în raport cu numărul de manuscrise. În sonetele satirice, însă, cantitatea și calitatea variantelor sunt foarte bogate, dovadă a unei transmiteri diferite.

PLACA LXXXVIII

Pagina 18 a ediției lui Fernando Lázaro Carretee a lucrării * *La vida del Buscón** (Salamanca, 1966). În partea de sus se află textul critic, cu ortografie modernizată, al celei de-a doua redactări reprezentate de manuscrisele 5 și C și *edito princeps E* (edițiile rămase sunt *descrieri* ale acesteia), ale cărei variante apar în aparatul critic pozitiv. În partea de jos se află manuscrisul *B,* care reprezintă prima redactare, păstrând ortografia, punctuația și accentuarea. Cursivele din acest text indică un pasaj modificat în a doua redactare, iar cursivele între paranteze duble ([[ ]]) indică un pasaj suprimat. ---------- Omisiunile din B sunt indicate cu simbolul < >. Textul critic definește
Textul este reconstituit în mod natural cu ajutorul lui B atunci când lectura sa coincide cu una dintre mărturiile celei de-a doua redactări, adică cu ramurile *SC și E.*

PLĂCI LXXXIX-XCI

Paginile 551-553 din ediția lui José Manuel Bicerra a *Operelor Poetice ale lui Quevedo* (Madrid, Castalia, 1969, I), cu patru versiuni ale unui cântec. Blecua editează, cu ortografie modernizată, textul tipărit în ediția postumă din 1648 (ft). Din planșe lipsesc versurile 71-72, care încheie poemul și prezintă variante semnificative.

> Păsările consoarte, văduvele cele mai elocvente, vor fi cele care vor fi bătute cel mai mult.

71 porumbeii și văduvele lascive BCDEG (lacuoase sau C).
72 din cauza abundenței limbilor sunt mute ***BCDEG.***

PLĂCILE XCII-XCIV

Autograf și transcriere (planșele XCII și XCIII) a unui fragment din *Oda regelui din Harlem de* Federico García Lorca (în Federico García Lorca, *Autografe,* prolog,

transcriere și note de Rafael Martínez Nadal, Oxford, The Dolphin Book, 1975, I, pp. 222-223). Planșa XCIV prezintă ediția critică de Eutimio Martín a *lucrării Poet in New York* (Barcelona, Ariel, 1981, p. 141). „Aer" este autograful reprodus; celelalte inițiale corespund celorlalte ediții ale poemului.

BIBLIOGRAFIE GENERALĂ

Alberti, Giovati Battista, *Problemi di critica testuale,* Firenze, La Nuova Italia, 1979.
Avalle, D'Arco Silvio, *Principles of Textual Criticism,* Padova, Antenote, 1972.
Balduino, Armando, *Manual of Italian Philology,* Florența, Sansoni, 1979. Basile,
Bruno, ed., *Literature and Philology,* Bologna, Zanichelli, 1975.
Bidier, Joseph, *La tradition manuscrite du «Lai de l'ombre», Réflexions sur l'art d'éditer les anciens textes,* Paris, Champion, 1970 (apareció en *Romanța,* LIV [1928], pp. 161-196 y 521-356).
Bowers, Fredson, *Critică textuală și literară,* Cambridge, Cambridge University Press, 1959.
Brambilla Ageno, Franca, *Ediția critică a textelor vernaculare,* Padova, Ante nore, 1975.
Clark, A.C., *Originea manuscriselor,* Oxford, Clarendon Press, 1969 (a apărut în 1918).
Contini, Gianfranco, *Variants and other linguistics,* Torino, Einaudi, 1970. Dain,
Alphonse, *Les manuscrits,* Paris, Les Belles-Lettres, 1964 [2]
Dearing, Vinton A., *Manual de analiză textuală,* Berkeley-Los Angeles, California University Press, 1959.
Del Monte, Alberto, *Elemente de critică,* Milano, Cisalpino-Goliardica, 1975.
Frankel, Hermann, *Text critic și critică textuală,* Florența, Le Monnier, 1969.
Froger, Dora Jacques, *Critica textuală și automatizarea sa,* Paris, Dunod, 1968.
Foulet, Alfred și Speer, Mary Blekely, *Despre editarea textelor în franceză veche,* Lawrence, 1978.
Grog, WW, *Calculul variantelor. Eseu despre critica textuală,* Oxford, 1927.

Havet, Louis, *Manual de critică verbală aplicată textelor latine,* Paris, Hachette, 1911.
Kenney, EJ, *Text clasic: aspecte ale editării în epoca cărții tipărite,* Berkeley-Los Angeles-Londra, University of California Press, 1374.
Laufer, Roger, *Introducere în textologie,* Paris, Larousse, 1972.
Maas, Paul, *Critica del testo,* Florența, Le Monnier, 1963 (este traducerea celei de-a doua ediții; prima în germană a apărut în 1927).
Macrí, Oreste, *Ensayo de critica syntagmática,* Madrid, Gredos, 1969. , "Teoria dell'edizione critica"', en *Due saggy,* Lecce, Milella, 1977. Marichal, Robert, "La critique des textes", en *L'Histoire et ses méthodes,* Paris, Gallimard, 1961, pp. Pleiadele).
Moll, Jaime, „Probleme bibliografice ale cărții din Epoca de Aur", *Revista Academiei Regale a Spaniei,* 59 (1979), pp. 49-107.
Pasquali, Giorgio, *Istoria tradiției și critica textului,* Florența, Le Monnier, 1964 [3] (publicat în 1934).
Quentin, dom Henry, *Essais de critique textuelle (Ecdorique),* Paris, 1926.
Reynolds, L., D. și Wilson, NG, *Copiști și filologi,* Padova, Antenore, 19742.
Roncaglia, Aurelio, *Principii și aplicații ale criticii textuale,* Roma, Bul zoni, 1975.
Timpanaro, Sebastiano, *Geneza metodei Lachmann,* Padova, Livia na Editrice, 1981
.
Thorpe, James, *Principiile criticii textuale,* San Marino, California, Biblioteca Huntington, 1972.
West, Martin L., *Critică textuală și tehnică editorială,* Stuttgart, Teubner, 1973.

INDEX DE NUME ȘI LUCRĂRI

Abindarrãez și frumoasa Jarifa, 178, 184.
Agreda, sora Maria Jesus de, 216.
Aguilar Piñal, Francisco, 219, 220.
Alarcón, Pedro Antonio, *Cuia,* 232; *Străinul,* 334.
Alberti, GA, 60, 74, 81, 339.
Aldana, Francisco, 191, 192.
Alemán, Mateo, *Guzfiián de Alfarache,* 177.190.
Alfonso al X-lea, *Generalul Estorta,* 129; *Prima Cronică Generală,* 161, 167.
Alonso, Damaso, 178, 192, 204, 206, 332.
Almanza y Mendoza, Andrés, 206.
Almeida, Tuan de, 207-208.
Alvar, Manuel, 205.
Alvarez de Cienfuegos, Nicasio, 221.
Alvarez de Villasandino, Alfonso, 166.
Amadis de Gaula, 86, 111, 164, 188.
Cu dragoste, Andrew, - 232.
Andioc, René, 222, 223.
Antonio, Nicolas, 189.
Andrés Castellanos, Maria Soledad de, 164.
Apatie, Pilar, 13 ani.
Aragon, Ioan de, 162.
Maple, Joaquin, '225.
protopop de Hita, *vid.* Ruiz, Juan.
protopop de Talavera, *vid.* Martinez de Toledo, Alfonso.
Argensola, *vid.* Leonardo de Argensola.
Argote de Malina, Gonzalo, 39, 330.
Armisé n, Antonio, 333.
Ashcotn, BB, 195.
Asensio, Eugenio, 164, 215.
Avalle, Silvio D'Arco, 18, 50, 91, 105, 339.

Avila, Francisco de, 195.
Avila, Juan de, *Audi filia,* 199-200, 216,
Aznar, Manuel, 232.

Baena, Juan Alfonso, *Cancionero,* 37, 160, 163, 166, 329.
Baldwin, Armando, 33, 44, 106, 339.
Barahona de Soto, Luis, 204.
Barbie, Michele, 32, 44.
Batoja, Pio, 224.
Basile, Bruno, 339.
Bécquer, Gustavo Adolpho, 230, 231.
Bédier, Joseph, 32, 73, 74, 106, 108, 109, 339.
Bélatnich, André, 231.
Beiloni, Gino, 120.
Benedictinos de Bouveret, 160.
Bengel, JA, 31 de ani.
Berceo, Gonzalo de, 163, 164.
Bergatnin, José, *Enigma şi singurătatea,* 229.
Beser, Sergio, 13 ani.
Blanco-Gonzalez, Bernardo, 216.
Blecua, Alberto, 96, 115, 121, 162, 166, 178, 203, 208, 211, 333,
Blecua, José Manuel, 61, 143, 174, 178, 192, 193, 204, 205, 206, 210, 230, 337.
Boccaccio, Giovanni, *Decameron,* 165.
Bodmer, M. 159.
Bohígas, Pedro, 172.
Boscán, Juan, 173, 191, 333.
Botrel, François, 182.
Bou, Enrie, 13 ani.
Bowers, Fred fiul, 38, 339.
Brambilla Ageno, Franca, 339.
Branca, Vittore, 165.
Brocar, Juan de, 199.

Cabranes, Diego de, *Îmbrăcăminte şi armură spirituală,* 172.
Cabrera, Claudio Antonio de (pseud.), *Juicio de artes y letras,* 334.
Cáceres *y* Espinosa, Pedro de, 191.
Cadalso, José, *Scrisori marocane,* 224-225, *Nopţi sumbre,* 224-225.
Calderón, Pedro, 213; *Prima parte a comediilor, 174,* 195; *Partea a patra,* 195; *Partea a cincea,* 177; *Partea a cincisprezecea,* 195; *Contele Lucanor,* 195; *Umilinţa încoronată,* 332; *Iosif al femeilor,* 194; *Viaţa e un vis,* 195.
Camamis, G., 181.
Camara Cascudo, Luis da, 184.
Camón Aznar, José, 204.

Canales, Alfonso, 230.
O melodie adevărată despre o mutare, 205.
Cancionero General, 163, 181.
Cântece de romanțe, 179.
Cântecul Cidului MEU *,* 161.
Cântecul lui Fernán González, 161 de ani.
Cântecul pruncilor din Lora, 336.
Cântecul din Roncesvalles, 161.
Carmen, 229.
Carnei, Josep, 230.
Dragă Batoja, Julio, 183.
Carrillo y Sotomayor, Luis, 191.
Casalduero, Joaquín, 121.
Castillo, Hernando del, 163.
Catalán, Diego, 114, 161, 164.
Cejador și Franca, Julio, 100, 129, 131, 133.
Cela, Camilo José, 230.
Cenzorul, 220.
Cervantes, Miguel, 121, 211-212; *Adjunta del Parnaso,* 212; *El curioso impertinente,* 201; *El celoso extremeño,* 201; *La Numancia,* 212, 214; *Persiles,* 177; *Quijote,* 121, 171, 188, 201, 331; *Rinconete* y *Cortadillo ,* 196.
Cicero, 73 de ani.
Cid, vezi. Cântec.
Cintta, Luís Felipe Lindley, 164.
Ciplijauskaité, Biruté, 337.
Clark, AC, 339.
Contini, Gianfranco, 121, 123, 127, 339.
Corominas, Joan, 100, 129, 131, 133, 167.
Carreo de Madrid, El, 220, 224.
Colatelo, Emilio, 214, 223.
Covarrubias, Sebastian, 132.
Cronica din 1344, 164, 336.
Cronica Generală a Spaniei, 164,
Crosby, James O., 174, 204.
Crotalon, The, 215.
Cruickshank, DW, 174, 177.
Cruz, Ramon de la, 233. ^.v—
Cueto, Leopoldo Augusto de, 220, 221, 222.
Cave, John of the, 204, Caves, Cristóbal, 197.
Gufi, Julià, 13 ani.

Cântecul lui Roland, 114.

Chiarini, Giorgio, 10, 11, 100, 114, 131, 133, 165, 336.

Daini Alphonse, 38, 43, 81, 339.
Dante, 44 de ani.
Dearing, Vinton A., 339.
Del Monte, Alberto, 106, 339.
Destrcz, Jean, 160.
Díaz şi Diaz, Manuel C., 163.
Di Stefano, Giuseppe, 179.
Distichele lui Caton, 179, 184, 185.
Doisprezece înţelepţi, Los, 184.
Douglas, RT, 141.
Dowling, John, 221.
Dupuis, L., 225.
Durán, Agustín, 183.
Dutton, Brian, 163.

Echenique Elizondo, Maria Teresa, 167.
Encina, Juan del, 193, 231; *Auto del repelón,* 178; *Egloga lui Plácida* şi *Vitoriano,* 189, 194; *Egloga a trei păstori,* 185.
Ambele ape, Joaquín, 210.
Aperitive noi de diverşi autori, 214.
Espinosa, Pedro, *Florile poeţilor iluştri,* 173.

Faulhaber, Charles, 13, 161.
Febvre, Lucien, 172.
Filip al II-lea, *onoruri funerare,* 171; *pragmatica din 1558,* 174.
Fernán González, vid. cânta de
Fernandez, Lucas, 193.
Fernandez, Xavier A., 214.
Fernández de Andrada, Andrés, *Epistola morală către Fabio,* 204.
Fernández de Mora tin, Leandro, 189, 221; *El Barón,* 223; *La Mojigata,* 223, 224.
Fernández de Motatín, Nicolás, *Fiesta de oros en Madrid,* 221; *La Lu crecia,* 222; *Las Naves de Cortés destrozadas,* 221; *La Petimetre,* 222.
Fernández de Rojas, frate Juan, 220.
Ferrari, Ana, 160.
Ferrari, Înger, 225.

Figueroa, Francisco de, 191.
Flores, R. M,, 188-189, 331. Fomer, Juan Pablo, 220, 222, Forradellas, Joaquín, 230.
Foulet, Alfred, 339.
Frankel, Hermann, *24,* 44, 77, 89, 125, 339-

Froger, Dom Jacques, 106, 339.
Fuente, Vicente de la, 198, 199.
Fuentes, Alonso de, 182

Galmés, Alvaro, 114.
Gallardo, Bartolomé José, 172, 189.
García de Diego, Vicente, 46 de ani.
García de Enterría, María Cruz, 181, 183.
Garda Gutiérrez, Antonio, *El Trovador,* 231.
Garda de la Huerta, 220, 222, 223; *Raquel,* 222 de ani,
Garda Lorca, Federico, 121, 232; *Poet în New York,* 231, 338; *Prodigiosul cizmar,* 230.
Garda din Salazar, Lope, 38.
García de Santa María, Gonzalo, 164.
Garcilaso de la Vega, 191, 333.
Glendtnning, Nigel, 225.
Gómez de Castro, Alvar, 38 de ani.
Góngora, Luis de, 38, 173, 192, 203, 206, 208.
González, Diego Tadeo, 220, 221.
González de Atnezúa, Agustín, 176, 177, 194.
González Ollë, Fernando, 194.
González de Salas, Josef, 192.
Gracián, Baltasar, 178; *Opere,* 178; *Spiritul* şi *arta ingeniozităţii,* 208; *Eroul,* 333. *Marea Cucerire a Peste Mări,* 162.
Gratndor de Douai, 162. ■
Grigore al Turnurilor, 162.
Greg, Virginia de Vest, 339
Gruys, A., 38 de ani.
Guerau de Liost, *Muntele Amathystes,* 13, 335.
Guevara, fratele lui Antonio, 176; *Relaxul Prinţilor,* 176; *Marco Aurelio,* 215.
William de Bergueda, 13, 335.
Guillén, Jorge, 230; *Canticul,* 230, 231; trans. *The Marine Graveyard,* 335.
Gumbert, J.P., 38.
Gutiérrez, Luís, 199.

Haley, George, 215.
Hartzenbusch, Eugenio, 231; *Amanţii din Teruel,* 231.
Havet, Louis, 20, 340.
Helman, Edith, 225.
Herrera, Fernando, 174, 189, 2Û3, 210, 333; *Note,* 61, 174, 329.
Hinman, maşină de, 174.
Herriott, JH, 190.

Hoyo, Arturo del, 208.
Hurtado de Mendoza, Antonio, 214; Aficw *Palomo,* 214.
Hurtado de Mendoza, Diego, 203, 216; *Războiul de la Granada,* 216.

Icaza, Francisco A. de, 208.
Infanții de Lara, vezi Cantar.
Iñiguez de Lequerica, 171.
Inatte, Tomás de, 222; *Tânărul domn răsfățat, ITI .*
Isla, José de, 224; Fray *Gerundio de Campabas,* 224.

Jauralde Pon, Pablo, 216.
Jiménez, Juan Ramón, 230.
Josef de Jesús María, călugăr, 197.
Joset, Jacques, 100, 133.
Jovellanos, Gaspar Melchor de, 220; *Onorabilul criminal,* 224.
Ioan al Crucii, Sfânt, 197, 216; *Cântarea spirituală,* 197, 203, 332; *Noapte întunecată,* 204.
Jurado, José, 224.

Kenney, Edward J., 19, 20, 31, 45, 125, 127, 340.
Kleinhenz, Christopher, 17, 91, 159.

Lachmann, Karl, 10, 31, 59.
Laíuente Ferrari, Enrique, 210.
Lapesa, Rafael, 164, 212.
Larra, Mariano José de, 232 de ani,
Laufer, Roger, 19, 38, 340.
Lazarillo de Torntes, 143, 176, 187, 215.
Lázaro Carretet, Fernando, 11, 197, 221, 337.
León, Fray Luis de, 174,192, 197, 198, 203, 204, 216, 334.
Leonardo de Argensola, Lupercio și Bartolomé, 176, 192, 204, 331.
Cartea lui Alexandre, 163, 164.
Cartea lui Apollonius, 163.
Cartea iubirii bune, vezi Ruiz, Juan.
Lăpsio, Justo, 126.
Lista, Alberto, 221.
Lobo, Eugenio Gerardo, 219.
López, Alonso, 213.
López, Francisco, 213.
Lopez de Ayala, Pero, *Rimado de Palacio,* 336,
López Estrada, Francisco, 178.
López Grigera, Luisa, 165, 216.
López de Mendoza, Iñigo, 163.
López de Ubeda, Francisco, *La Picara urtine,* 132.
López de Ubeda, Juan, 183, 186.

Lovecraft, H.P., 228.
Lucrecio, 83 de ani.
Locul este discutat. La, 223.

Maas, Paul, 32, 60, 94, 340.
Macchi, Giorgio, 165.
Macri, Oreste, 11, 114, 124, 340.
Machado, Antonio, 230, 335.
Madvig, Johan Nicolai, 31, 59.
Maldonado, Felipe CR, 190, 196.
Malkiel, Iakov, 139.
Mandrou, Robert, 184.
Manrique, Gómez, 163.
Manrique, Jorge, *Gloras a las Coplas,* 179, 184, 185.
Manuel, don Juan, 162, 165, 166, 191; *El Conde Lucanor,* 39, 94-96, 115, 119, 164, 165, 166, 167, 329.
Marco, Joaquín, 183.
Martie, Ansias, 164.
Mariana, Juan de, 216.
Marichal, Robert, 340.
Marino, Giambattista, 178,
Martin, Eutimie, 231, 338.
Martin, Henri-Jean, 172.
Martínez Nadal, Rafael, 338.
Medrano, Francisco de, 332.
Meléndez Valdés, Juan, 221.
Mena, Juan de, 166, 191.
Menéndez Pidal, Gonzalo, 161.
Menéndez Pidal, Ramón, 114, 182, 205, 336.
Mercurul literar, 220.
Millars Cario, Augustin, 164 .
Mingo Revulgo, Cântece din, 184.
Moir, Duncan, 195.
Moll, James, 13, 38, 61, 172, 174-176, 177, 195, 340.
Montemayor, George of, 178; *Diana,* 178; *Pyramid and Tisbe,* 178. Montesinos, Joseph F., 190, 232, 334.
Mor din Fântâni, Iosif, 221.
Morocho Gaius, G.,
Motreale, Margaret, 129, 139, 140;
Mutare, Alonso din, 206.
Bisericile Munoz, Salvador, 216.

Nebrija, EEo Anthony din, 129 .

Norton, FJ, 177, 185, 188.
Nucio, Martin, 179, 180, 182.

Ocampo, Florian, 182.
Măslinii din Castilia ,
Ordonez, Alfonso, 188.
Orduna, Germană, 11, 336.
Orozco, Emily, 206.

Pacheco, Francisc, 193.
Palate, Emily, 221.
Palau și Dulcet, Anthony, 189.
Patnp of Avalle-Maple, Diane, 215.
Pamphilus, 128.
Parker, NB, 159, 160.
Pasquali, Giorgio, 32, 60, 81,
Pace și Melia, Anthony, 184.
Perez, Anthony, 216.
Perez de Ayala, Ramon, 232; *Tiger John,* 232.
Perez Galdos, Benedict, 232; *Doamna Perfectă,* 232, 335.
Perez din Guarnia, Fernan, 163 .
Pérez Patino, Gómez, 329.
Picara Justina, The, 178.
Picoche, Jean-Louis, 231.
Pinelo, Luis, 207.
Loc, Edwin B., 188.
Pollard, Graham, 160.
Portel y Salablanca, José Antonio, 220; *Adonis,* 220.
Portocartero, Pedro, 332.
Puente, Juan de la, 213.
Puerto Carrero, Luis, 199.

Quentin, dom Jacques, 18, 32, 105,118, 340.
Quevedo, Francisco de, 173, 174, 210, 212, 332; *Buscón,* 196-197, 215, 337; *Chiton de las tarabillas,* 177; *Memorialul* (apóc.), 204; *Opúsculos jocosos,* 216; Parnaso, 192; *Politica de Dios,* 174; *Sueños,* 190, 215; editor de fray Luis de León, 182,
Quintilian, 19 ani,
Quitos de los Ríos, Juan, 173,

Reckert, Stephen, 37, 193, 332.
Redondo, Augustin, 215.
Ránoso, Félix José, 221; *Inocența pierdută,* 221, Rey Hazas, Antonio, 132.
Reynolds, L., D., 31, 340.

Ribeiro, Bernardini, 215; *Menina e moţa,* 215,
Rico, Francisco, 13, 177, 190, 203, 213, 214.
Riquer, Martín de, 13, 121, 173, 335.
Rivers, Elias L., 173.
Rizzo, Silvia, 31, 59 de ani.
Robert Diavolul, 184.
Rodríguez de Castro, José, 220.
Rodríguez Marín, Francisco, 173, 212.
Rodríguez de Montalvo, Garci, 86, 164.
Rodríguez-Moñino, Antonio, 164, 179, 180, 182, 183, 186, 203, 204, 208.
Rodríguez del Padrón, Juan, 166.
Rojas, Fernando de, 190; *La Celestina,* 164, 177, 188, 190.
Rojas Zorrilla, Francisco de, 195; *Fiecare ceea ce i se cuvine,* 195.
Balade generale, 182.
Romera Navarro, Miguel, 333.
Roncaglia, Aurelio, 18, 20, 340.
Ronceşti, vezi Cantar.
Rozas, Juan. Manuel, 180, 204.
Rubén Darío, 230 de ani.
Rubio, Jerónimo, 219.
Rueda, Lope de, 178; *Comedii şi colocvii,* 178, 193; *Chestiunea iubirii,* 180; *Încântătoarea,* 178; *Dialogul pantalonilor;* 180; *Discordia şi chestiune de iubire,* 178; *Eufemia,* 194.
Raffinato, Aldo, 333.
Rufus, John, 173; *Şase sute de apoftegme,* 173, 205.
Ruiz, Juan (arhipreot de Hita), 165; *Cartea iubirii bune,* 21-30, 38-39, 51-56, 96-101, 127-136, 143, 163, 165, 167, 329, 336.
Ruiz de Alarcon, Juan, 213.
Rumeau, A., 176, 232.

Saavedra, Angel de (ducele de Rivas), 121; *Don Alvaro,* 121, 231.
Saavedra Fajardo, Diego, 46; *Republica Literară,* 46, 334.
Sabat Rivers, Georgina, 212.
Sainz, Miguel Ángel, 13 ani.
Sala Balust, Luis, 199, 200.
Salas Barbadillo, Alonso Jerónimo de, 208.
Sánchez de Badajoz, García, 181.
Sanchez Burguillos, Juan, 208.
Sánchez Canton, FJ, 38-39.
Sancho al IV-lea; *Marea Cucerire a Ultramarului,* 162.
Scioppus, Gaspar, 20.
Scokes, Emma, 18, 140, 141,188.

Segre, Cesare, 17 ani, 91', 114.
Sena Tob, 165 de ani.
Sendebar, 164.
Sender, Ramón, 232; *Los siete domingos rojos, Las tres sorores,* 232. Sepúlveda, Lorenzo de, 182.
Silvestre, Gregorio, 191.
Simón Díaz, José, 172, 189.
Soberanas, Amadeo, 13.
Soneto «Perdido ando, señora, entre la quotient», 212.
Speer, Mary Bleckley, 339.
Spitzer, Leo, 131, 132.
Steiger, Arnold, 159.

Tablares, Pedro de, 212
Tassis y Peralta, Juan de (Contele de Villamediana), 203, 204.
Noul Teatru Spaniol, 222.
Téllez, Fray Gabriel (Tirso de Molina), 177, 213, 214; *Prima parte a comediilor,* 177; *Pomul cu cele mai bune fructe,* 213; *Tricksterul din Sevilla ,* 214; *Îmi dai atâta credit,* 214,
A treia Cronică Generală, 336.
Tereza de Isus, Sfântă, 174, 197-199, 203, 216; *Viaţă,* 197-199; *Relatare,* 199; *Fundamente,* 331.
Thorpe, James, 340.
Timoneda, Juan, 178, 180, 193, 194.
Timpanaro, Sebastiano, 19, 26, 31, 49, 56, 59, 74, 83, 93, 165, 340.
Tittmann, Barclay, 37, 166.
Tomachevski B., 18 ani.
Torre, Francisco de la, 192.
Torte, Guillermo de, 230.
Torres Naharro, Bartolomé de, 193.
Tribaldos de Toledo, Luis, 191-192.

Ugoktus, 19 ani.
Unamuno, Miguel de, 229; *Cancionero,* 229.
Valdés, Fernando, *Indexul cărţilor interzise,* 183, 199.
Valdés, Juan, 183, 216.
Valencia, Pedro de, 38, 206,
Valle-Inclán, Ramón María del, 232-, *Bohemian Lights,* 232.
Van der Hamen, 196.
Vansina, 17 ianuarie.
Várvaro, Alberto, 160, 165.
Vega, Alonso de la, 193; *Tragedia Serafina,* 194.
Vega, Angel Custodio, 192,
Vega, Lope de, 176, 177, 188, 195, 205, 208, 210; *Partea a douăsprezecea,* 174, 176;

Partea a paisprezecea, 190; *La Arcadia,* 214; *Balordo cel furios,* 214; *La bella malmaridada,* 214; *El caballero de Olmedo,* 214; *El cordobés valeroso,* 190; *La dama boba,* 332; *Puente Ovejuna,* 174; *Arte nuevo,* 180; *No velas a Marcia Leonarda,* 213.
Vega, Fray Pedro de la, 173.
Velázquez, Luis Joseph, 220.
Vêlez de Guevara, Luis, 213.
Călătorie în Turcia, 215.
Vicente, Gil, 37, 193.
Vicente, Luis, 193.
Villatnediana, *vezi* Tassis.
Villanueva, Luis de, 207.
Vina ver, E., 17 ani.
Vitae patrum, 164.

Watson, Andrew G., 159, 160.
Wéber de Kurlat, Frida, 193.
West, Martin L., 81 de ani, 340 de ani.
Wettstein, Johann Jacob, 31 de ani.
Whinnom, Keith, 188.
Willis, Raymond S., 336.
Wilson, Nigel G. (31.
Wilson, Edward M., 173, 174, 184, 185, 194.
Wolf, Friedrich August, 31.

Ynduráin, duminică, 335.

Zamora Vicente, Alonso, 232.
Zavala, Iris, 224.
Zorrilla, José, *Don Juan Tenorio,* 231.
Zutnpt, Carl Gottlob, 31, 73 de ani.
Zúñiga, Don Francesillo de, 215; *Cronica,* 215.

INDEX DE TERMENI TEHNICI

adiaforă, *vezi* variantă.
critici ale aparatului, 147-153.
apograf, 40.
arhetip, 55, 59-67, 70, 83, 84-87, 166, 171. strămoș comun, 70.
autograf, 39, 205-206.

banderilă, 174.
bination, 159.
proiect, 39.

dosar, 202.
codex, codice;
mai vechi, 32; *arhetip,* 59; *descris,* 44, 45, 46, 77, 78, 87, 152; *mai rău,* 59, 107, 125, 164, 186; *cel mai bun,* 32, 105, 114-115; *cel mai mult,* 32; *mai recent,* 59, 107, 164, 186; *unit,* 32; *cel mai vechi.* 32. codicologie, 38.
colluto codicum, 34, 43-46. *conformarea textului,* 124. *constiturio textus,* 33.
contaminaria, 48, 91-101; *extrastemmarica, intrastemmatica,* 93, 99, 100. copia:
operații, 17; dictat, 18, 208; din memorie, 24; autograf, 21. corectură, 111.
caiet, 159, *delere,* 144. *descriptus,* vid. *codex, deteriorare,* vid. *codex, detractatio,* 20. difracție, 123.

(litografie, 20. *divinație,* 31, 33, 124, 125. duplografie, 20.

ecdotic, 18.
ediție, ediție:
Vulgata, 43; *Descripta,* 46; *Princeps,* 188; Original, 61; copii diferite ale aceleiași ediții, 61, 173-174; falsificate și contrafăcute, 177; pierdute, 187.
eliminarea codului descriptiv, 45, 48. *identificarea lecțiilor individuale,* 49.
corecție:
sau pe codicunt, 31, 89, 123; *lucrări mari, din comitat, divinație,* 31, 84, 103, 125-136; operațiuni, 144; *mixte,* 123.
emisie, 176.
Echivalent, *vezi* varianta.
eroare:
tipologie, 19; prin adăugare, 20-21; prin omisiune, 21-23; prin modificarea ordinii, 23-25; prin substituire, 25-30; prin sinonimie, 21; de Antony mia, 26 de ani; paleografice, 25; prin *lectio facilitaor,* 29; străini copistului, 30; comune, 49; semnificativ, 50; *coniunctivus* (conjunctiv), 50; *disiunc-tivus* (separativ), 52; polygenel co, 75, 88; singular, 75; absența erorilor comune, 76; eroare în *textul cons ti tutto us,* 84. *examinat,* 34, 47-57, 103-109.
explicit, 160.

grafemă, 18,

haplograíy, 22, 50. *homoioieleuton, omissio ex h.,* 22, 24, 25.

idiógrafo, 40. *imutați,* 24. inovație, 48, 111. *încadrare,* 160, 166. inversiune, 23-29

Lapsus freudian , 26.
lecție, lecție:
corect, 48; *difftediar,* 52, 123, 124; enfrentada, 48; *facilior,* 23, 25, 50, 52, 75, 98; legitima, 124; *singularii,* 49. *Vid.* variantă.
punct critic, 44.

schimbare, 144.

original, 17, 39, 61-62, 69, 84-87, 114.

planificat, 160.
piesă, 160-161.
pericopă, 17.
pliego sulto, 179-186 poligenesís, *vid.* inovație, eroare

quinion, 167.

sucursale independente, 75.
recenzie:
faze, 31-34, 35-78; *fără interpretare?,* 32; *cu indicație,* 32; *cu stemmat, fără stemmat,* 81; „deschis", „închis" [1] , 81; automatizare și metode taxonomice, 105-107.
claim, 160. *recognitio,* 31, 37. redaction, 111. *redazziti naie,* vid. variantă.
reformare, 111.

materie metrică, 98, 124. *restitutio textus, 33. rotulas,* 161. rubrică, 160.

scriptoria, 159 și urm. *selectia,* 34, 44, 47-57, 103-109. acronime, 45, 78, 111-112.
stemma:
metoda, 32; *constitutio stemmatis,* 59-78; a două ramuri, 73, 84; ramuri independente, 75; reprezentare grafică, 77; *stemmata pură* și impură, 81; cu trei și cu șapte martori, 103-104; în diferite redactări, 111 și următoarele; în reformulări, 111 și următoarele; cu variante auctoriale, 118; în trei redactări auctoriale, 118; redactări false, 119. subarhetip, 52, 68, 71.
sup piere, 144.

Ternion, 159. Textologie, 18-19. Tradiție:
direct, 38; indirect, 38; cu un singur martor, 39; scris de mână, 39; tipărit, 40.
transmutație, 23.

trans panere, 144. trivializâción, *rid. lectio faril lor.*

usus scribendi, 89, 98, 100, 112, 114, 124,

variantă;
tipologie, 47-57; adiafoie, 49, 87, 104, 113; echipolentă, 49, 87; *redazrionolă,* 49.

INDEX GENERAL

AVERTISMENT PRELIMINAR 9

PARTEA ÎNTÂI: TEORIE-PRACTICĂ 15

INTRODUCERE: PROBLEMA 17

ACTUL DE COPIERE 17
EROARE 18
A) *Erori de copist* 20
d) Prin adunare 20
b) Prin omisiune 21
c) Din cauza modificării ordinului 23
d) Prin înlocuire ..... > 25
30 *Erori care nu pot fi atribuite copistului ...* 30

METODA. INTRODUCERE. FAZELE CRITICISMEI TEXTUAL 31

CARTEA ÎNTÂI. *Recenzie* .....

I. *FONTE CRITIC* 37

TIPURI DE TRADIȚIE ..... 38 de ani
A) *Tradiție cu o singură mărturie* .....
a) Tradiția manuscriselor 39
b} Tradiție tipărită 40
B) *Tradiție cu mai multe mărturii* 41

IL *COLLATIO CODICUM* 43

P.

I H. EXAMEN ŞI *SELECŢIE* 47

VARIANTELE 47
A) *Lecţii echipotente* 49
B) *Greşeală comună* 49
a) Eroare conjunctivă comună 51
è) Eroare separativă 52

IV. *CONSTITUŢIA LINEAJULUI* (I): ARHETIPUL 59

V. *CONSTITUŢIA STEMMEI* (II): *STEMMA CODICUM.* 73

CARTEA A DOUA. *CONSTITUŢIA ŢESUTURILOR*..... 79

INTRODUCERE 81

I. *EXAMEN ŞI SELECŢIE* (I) ..... '83 .....

APLICAREA TULPINII FĂRĂ CONTAMINARE SAU VARIANTE DE LA AUTOR 83

II. EXAMINARE ŞI *SELECTIE* (II) 91
CONTAMINANT ATio 91

III. *EXAMEN* ŞI *SELECŢIE* (III) 103
TEXTUL CONSTITUŢIONAL FĂRĂ STEMMA 103

IV. *EXAMEN* ŞI *SELECTIO* (IV) 111
REFORMATE ŞI INOVAŢII ALE COPISTEI ..... Bolnav

V. *EXAMINARE* ŞI *SELECTIE* (V) 117
VARIANTE DE AUTOR 117

VI. *EMENDAMENT* 123

SALTĂ *A TEXTULUI* 137

A) *Ortografie, despărţire în cuvinte, accentuare şi punctuaţie* ... 137
d) Editarea textelor medievale 138
a) Ortografie 138
b) Împărţirea cuvintelor 139

P.

c) Accentuare 139
d) Punctuaţie 140
e) Textele secolelor al XVI-lea și al XVII-lea 140
a) Ortografie 140
b) Accentuare 142
c) Scor 142
c) Texte din secolele al XVIII-lea, al XIX-lea și al XX-lea 143
B) *Împărțirea textului și semne critice speciale* 143

VIII, *APARAT CRITICAL* 147

A} *Inteligibilitatea aparatului* 147
B) *Coerența aparatului* 130
C) *Exhaustivitatea aparatului* 132

IX. CORECȚIE TEST 133

A DOUA *: TRANSMITEREA ÎN ISTORIE* ... 135

CARTEA ÎNTÂI. *TRANSMITEREA TEXTELELOR MEDIEVALE CUPOANE* 157

TRANSMITEREA TEXTELELOR MEDIEVALE 159

CARTEA A DOUA. *TRANSMITEREA TEXTELELOR ÎN AL XVI-LEA ŞI AL XVII- LEA* 169

I. TRANSMISIUNE TIPĂRITĂ (I) 171

A) *Cartea* 171
B) *Cearşaful liber* 179

II. TRANSMISIUNE TIPĂRITĂ (II) 187

A) *Materiale tipărite pierdute* 187
B) *Autoritatea de publicare* 189
a) Ediții pregătite de ..... autor 189
(¿) Ediții fără intervenția ..... autorului 190
a) Poezie 191
b) Teatrul 193
c) Proză 195

ili. TRANSMISIA MANUSCRISULUI 201

A) *Poezie* 202
a) Autoratul 203
e) Creația 205
c) Copia .....,,, ...207
d) Variante de autor, contaminări și reformulări 209
B) *Teatru* 212
C) *Proză* 215

CARTEA A TREIA. *TRANSMISIA ÎN SECOLUL AL XVIII-LEA XIX ŞI XX* 217

I. TRANSMISIA ÎN SECOLUL AL XVIII- .....LEA 219

A) *Poezie* 219
B) *Teatru*..... 222
C) *Proză* 224

TRANSMISIA ÎN SECOLELE AL XIX-LEA ȘI AL XX- LEA 227

A) *Poezie* 230
B) *Teatrul* 231
C) *Proză* 232

FOI 233

OBSERVAȚII PE *PLĂCI* 329

LITERATURĂ 339

INDEX DE NUME ŞI LUCRĂRI 341

INDEX *DE VOCE TEHNICĂ* 353

ACEASTĂ CARTE
A FOST TERMINATĂ ȘI TIPĂRITĂ
LA 3 SEPTEMBRIE 1990

Mesajul literar ajunge la noi fixat sub forma unui text: critica literară, așadar, trebuie să înceapă prin a înțelege corect acel text, purgându-l, pe cât posibil, de toate elementele străine autorului.

Alberto Blecua ne oferă o imagine de ansamblu clară, precisă și actualizată asupra problemelor cu care se confruntă critica textuală astăzi: metodologia, cu exemple relevante, și istoria transmiterii textelor noastre. O carte de acest fel nu era disponibilă anterior în Spania și va fi extrem de utilă oricărui student, profesor sau cercetător al literaturii spaniole.

LITERATURĂ ȘI SOCIETATE

Alberto Blecua este profesor de literatură spaniolă la Universitatea Autonomă din Barcelona. Printre publicațiile sale despre transmiterea textelor se numără * En el texto de Garcilaso* *(Madrid, 1970) și* * La traducción textual de El Conde Lucanor* *(Universitatea Autonomă din Barcelona, 1980). A editat numeroase texte clasice, printre care* * La vida del Lazarillo de Tormes* *(Clásicos Castalia).*

ISBN 8470394154

9 788470 394133

[1] Ap. BJ Gallardo, *Eseu despre o bibliotecă spaniolă de cărți rare și curioase,* Madrid, 1888, III, col. 258.

[2] O privire de ansamblu excelentă în Lucien Febvre și Henri-Jean Martin, *L'apparition du livre,* Paris, Albin Michel, 1971 [1 2].